CARtA DE AJUStE

Dan Graham

Emak Bakiak

Chano Lobato

Is it my body?

Raúl Ruiz

arteFACTO

Editan:
Kratón C.A.T.
CARtA DE AJUStE

Coordinación:
Julián Ruesga Bono/Pedro G. Romero

Colaboran en este número de:
Mar Villaespesa, Nacho Fernandez, Bernardo Atxaga, Rupert Ordorika, Agencia de Viaje, Miguel Benlloch, Mª José Belbel, Paula Larkin, Chano Lobato, Ramon Colomina, Silvia Genoves, Arantxa Irastorza.

CARtA DE AJUStE
Cristo del Buen Viaje 8, 2º izq.
E-41003 Sevilla
Tlf. (95) 456 01 02
Fax. (95) 456 41 33

Correspondencia y redacción:
arte/FACtO
Apartado de Correos 4011
E-41080 Sevilla (España)
Tlf.,Fax: 95/422 96 08
arte/FACtO es entidadad cultural no lucrativa

Imprime:
Coria Gráfica, S. L.
Autovía Sevilla-Coria Km 9'6
Palomares del Río
Sevilla

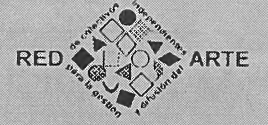
Depósito Legal: SE-1459-92

Agradecimientos:
Planta Baja, Joaquin Vázquez, Alicia Pinteño, José Manuel Gamboa, Manolo Ruesga, Esther Regueira, Carmen F. Sigler, Atico 7, Corinn Diserens, Carta Blanca.

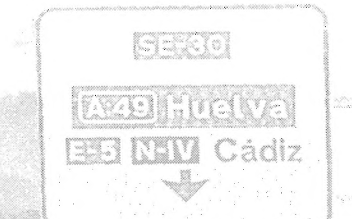
CARtA DE AJUStE



Miembros de la









CARTA DE AJUSTE es el terreno de nuestros actos deseados, un territorio donde el fracaso y el éxito mezclan sus aristas porque no vivimos ni para lo uno ni para lo otro.

Nuestro deseo alimenta un viaje que nos lleva a la creación de un espacio trazado por líneas incipientes que aspiran a construir un caleidoscopio que asombre a nuestros ojos. Conocer y dar conocimiento a través de acciones que señalan trayectos donde otros han andado y nosotros recaminamos por ellos.

La revista que tienes en tus manos es el itinerario de la *programacción* realizada, un arteFACTO que crea memoria de nuestro viaje y en su contemplación anima a continuarlo; no es un viaje organizado con días y horas proyectadas, sino un viaje donde está abierta la posibilidad de perdida y salvación.

Este número de arteFACTO amplía la visión de lo realizado por CARTA DE AJUSTE y ofrece textos, imágenes, entrevistas... una cartografía sobre la que imaginar nuevos deseos.

ROCK MY RELIGION

un vi deo de Dan Graham

PLANTA BAJA-ESPARRAGO ROCK, Granada. FUN CLUB, Sevilla. Marzo de 1994. Vídeo: 55' (1982-84). Distribuido por Electronic Arts Intermix, Nueva York. Colección IVAM-Centro Julio González, Valencia.

Dan Graham fue la primera persona que me animó a escribir. Al participar en una performance de su banda, toda de chicas, también me animó a tocar música. Sonic Youth nunca hubiera existido sin Dan Graham. Rock my Religion es un momento enérgico de la brillantez perceptiva de Dan.
Kim Gordon, cantante de Sonic Youth

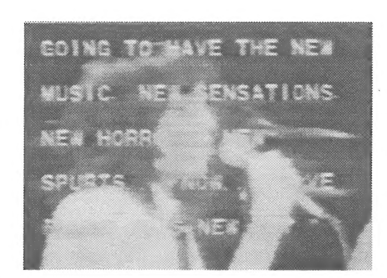
ROCK MY RELIGION, es una obra sobre las implicaciones psicosexuales de la música rock en la cultura juvenil de la posguerra y una obra sobre la forma en la que el individuo es modelado ideológicamente a través de fuerzas diversas como el trabajo diario, la cultura popular y el espacio urbano. Dan Graham, a través de sus actividades como artista, sus escritos críticos y análisis de música rock, ha cuestionado, desde mediados de los años 70, la estructura y el sistema del arte, de la representación y de la percepción. Al estar implícitos los vínculos observador/observado, espectador/espectáculo, el vídeo construye el lugar del juego y de la permeabilidad.

ROCK MY RELIGION presenta una serie de imágenes de la secta religiosa utópica del s. XIX, los Shakers, que se suceden de una manera rápida con imágenes de bandas new wave y rock. Una voz en off narra la persecución religiosa que sufrieron los Shakers en la Inglaterra de principios del siglo XIX, a la vez que la cantante Patti Smith cuenta la historia de su propio sentido de la opresión en la norteamérica posindustrial. Con la superposición de imágenes de cantantes rock y de prácticas religiosas históricas, ROCK MY RELIGION cartografía el ritual, a lo largo del s. XX, de las tensiones existentes entre la sexualidad y la familia, el pecado y el arrepentimiento, los héroes individuales y las prácticas comunales. A través de la reconstrucción de fragmentos del pasado, la obra analiza la relevancia de fenómenos culturales de masas en el contexto de nuestra vida actual. Dan Graham pretende restaurar una memoria histórica en un aspecto utópico, o una contramemoria.

Antes que la secta de los Shakers, los disidentes religiosos más importantes que llegaron a América, los Puritanos habían

El gran renacimiento religioso del año 1801 fue un intento de devolver el país y los fieles a sus raices religiosas. Recitando frases bíblicas en su ansia colectiva para "volver a nacer" en Cristo, las gentes solían "tambalearse y balancearse". Tuvieron visiones del "juicio final", algunos empezaron "a hablar en lenguas, guitarras y pianos". Instrumentos populares relacionados con la música secular, la de los esclavos o la hispana, reemplazó el órgano de la iglesia inglesa. La guitarra, en particular, se convirtió en el primer portador de la espiritualidad. Los momentos de llamada y respuesta del baile cuadrado escocés/irlandés fueron sobrepuestos a los del canto religioso africano. Los colonos blancos de las regiones aisladas y los esclavos negros experimentaron simultáneamente este renacimiento. Después del gran renacimiento religioso, algunos de los nuevos "salvados", en su búsqueda de una base común para su fe, se unieron a los Shakers. El comunalismo Shaker fue el antídoto a la severidad del individualismo puritano. Parecía que las nubes se abrían permitiendo al pueblo de Dios ascen-

establecido una teocracia; ellos creían que la única manera posible de salvarse del pecado original era a través del trabajo.



Ann Lee, una analfabeta de Manchester fundó la secta de los Shakers al principio de la revolución industrial. Ella trabajó en los molinos de algodón a los 14 años. Los cuatro hijos que tuvo murieron en la infancia. En la ciudad, niños hambrientos eran explotados por los propietarios de las fábricas como mano de obra barata.

Patti Smith trabajó en una fábrica cuando era adolescente.

Ann Lee tuvo una revelación: el matrimonio heterosexual había producido una multitud de niños hambrientos y explotados. Por el pecado de Adán, Dios castigaba al hombre y a la mujer al trabajo alienado y a la crianza de los hijos. Ann Lee se creía ella misma la encarnación de Dios. Ella crearía en América una comuna utópica basada en la abstinecia sexual, de estricta igualdad entre el hombre y la mujer, y una economía basada en la artesanía y en la propiedad colectiva.

Patti Smith creyó que la lengua de las sacerdotisas egipcias podría combinarse con el revival religioso "hablar en lenguas" para producir una nueva lengua rock -BABYLOGUE-, ni másculina ni femenina.

Rimbaud escribe esta carta:

...en el futuro cuando las mujeres se liberen de la servidumbre a los hombres .... van a tener una nueva música, nuevas sensaciones, nuevos horrores, nuevas energías... Ahora... He encontrado este nuevo juguete.

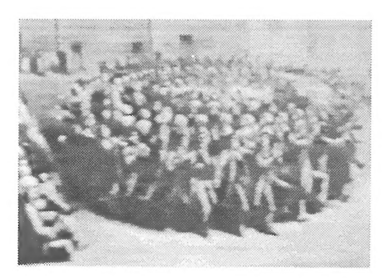
Patti Smith

Los Shakers prohibieron la ornamentación en la arquitectura, los edificios estaban basados en la simetría bilateral. La vieja familia nuclear se reemplazó por una familia de hermanos y hermanas. Los domingos se reunían a orar. Formaban círculos concéntricos y bailaban, bailaban. La danza los liberaba del pecado individual y los ayudaba a alcanzar la pureza colectiva.

Shake! Shake! Baila! Baila!

El puritanismo secular condujo al capitalismo.

Existe una contradicción entre el individualismo puritano y el deseo de lo comunitario libre de la competición sexual y económica.



En 1890, los indios Plains que habían perdido sus tierras y búfalos, siguieron la religión de un mesías cuya fe era una mezcla de creencias cristianas y nativo-americanas. Si ellos danzaban con fervor, las tierras y los búfalos volverían. Los *der a los cielos. Mientras tanto miles de lenguas gritaron a través del espacio infinito con la voz del Aleluya y miles de personas yacían en el suelo gritando "piedad".*

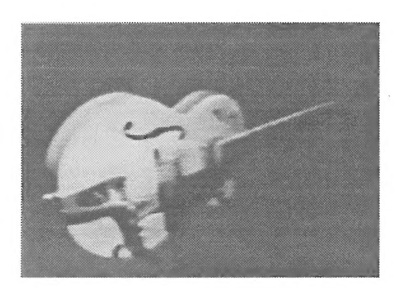
El Rock es la primera forma musical totalmente comercial y de explotación consumista. Es producida mayoritariamente por adultos para explotar un amplio mercado adolescente cuya conciencia intenta manipular a través de los medios de comunicación. Tomando como modelo a Hollywood, el rock toma al adolescente medio y lo convierte en una estrella de rock carismática, con personalidad de culto prefabricada. En general, el rock viene determinado por la propia música y por los adolescentes que la escuchan, sabiendo que es una forma comercializada y, por lo tanto, no se la puede tomar en serio. El oyente puede captar sus ironías, como en la canción "Johnny B. Good", donde se hace evidente la naturaleza de esta situación ambivalente.

El adelanto científico de final de siglo reemplazó la creencia en el apocalipsis por la creencia de que la solución a los problemas sociales se conseguiría a través de la evolución tecnológica. De repente, con el espectro de la bomba atómica, este optimismo fue negado: la tecnología humana tenía el potencial.

Ahora el rock exige sexo sin relacionarlo con la estructura tradicional de la familia. Glorifica al pecador que no se arrepiente pero también expresa el deseo de una familia nueva no basada en la estructura edípica.

En los textos de Herbert Marcuse, el movimiento hippy encontró la confirmación de sus ideas. Marcuse cuestionó la insistencia pesimista de Freud sobre el instinto de la muerte. La tendencia del organismo en buscar un equilibro se debe tomar más bien como Nirvana. Sus impulsos destructivos se pueden desviar de su uso de control social, a través de la liberación de sus energías y las energías vitales. Dentro de una resexualización no represora, los genitales usados en la reproducción ya no tiranizan si el hombre volviera al estado de "perversidad polimorfa del niño". Solo con el cuerpo entero reerotizado se podría superar la labor enajenadora basada en las zonas no genitales del cuerpo. Entonces el juego estético reemplazará al sufrimiento del trabajo. Marcuse era un nihilista político rechazando todo orden establecido. Su creencia, y la de los hippies, era que la vida solo se podría vivir en el presente aquí y ahora. No era posible reducir el sufrimiento de los que han muerto en el pasado.

Las drogas sicodélicas producen pri-



indios Sioux bailaban en círculos, hombres y mujeres, como respuesta a la pérdida, de su pueblo, de la conexión con la tierra debido a la revolución industrial.

Patti Smith asoció la música rock con las danzas de los Shakers, con las de los derviches y con las de los nativo-americanos.

En los años 50 emergió una nueva clase, una generación que no producía sino consumía. Liberada de la ética del trabajo, su filosofía era divertirse. Su religión era el rock and roll. Rock and roll significaba sexo. El rock sexualiza la danza Shaker. Eleva el poder de la sexualidad masculina adolescente. Se burla de la creencia del padre en la represión sexual, el matrimonio y el trabajo como algo necesario para la salvación.

Los adolescentes se educaron en barrios residenciales aislados. Estaban conectados a la realidad a través de la radio, la T.V., el teléfono y el coche.

La muerte era otro modo de evitar hacerse mayor. El mito de James Dean era el arquetipo. Llevar los momentos placenteros al límite era un modo de transcender la historia y la muerte.

El rock fue la primera forma musical totalmente comercial.

Los hippies invocaron el amor como mágico elixir que unía cielo e infierno. No distinguían entre amor y sexo, desafíos de las definiciones familiares burguesas de hija/hijo o de madre/padre. Junto al rock de los 60 y las drogas psicodélicas se iniciaban en un "trip" o viaje en torno al filo de la vieja conciencia, dentro de la psique interior, igual que los Shakers se purificaban y disolvían su conciencia individual.

Los cantantes de rock descargaban anárquicas energías y proveían de trances hipnóticos a las masas.

Aunque la estrella de rock absorbió las técnicas de seducción femeninas narcisistas, su poder yacía en su presencia fálica. Jim Morrison a menudo utilizó el rock para actuar sobre el mito edípico.

Patti Smith especuló sobre una nueva definición de lo femenino, redefiniendo la posición de servidumbre de la mujer en el rock. Ella se proyectó como lesbiana, andrógina, mártir, sacerdotisa, diosa.

La religión de los teenager de los 50 y la contracultura de los 60 fue adoptada por los artistas pop que proponían el fin de "el arte por el placer del arte". Patti Smith llevó esto más lejos: el rock como una forma de arte que comprendería la poesía, la pintura, la escultura tanto como su propia forma de política revolucionaria.



mero una fantasmagoría artificial de la naturaleza, pero luego esto se convierte en un mundo Dionisiaco de locura y terror... Las drogas producen la fortaleza de la muerte, devaluandola y temiendola...

Patti Smith (1967): Female (femenino) -sentirse masculino. Desde que siento la necesidad de elegir entre los dos, eligiría cada vez el masculino. Yo sentía ritmos de niño. El desarrollo de los pechos fue una pesadilla. Con rabia, me corté el pelo y me arrodillé ante Dios con los ojos vidriosos. Le supliqué que me colocara dentro de mi propia raza bárbara -la raza masculina que elegí. Su respuesta fue inyectarme con todas las características de mi raza -sensual, lasciva, inflada, embarazada. Me arrastré por la arena y arañé como una perra, una perra.

Jim Morrison creyó que el rock había muerto por que se había convertido en un mero espectáculo. La base de este espectáculo fue la potencia de la estrella de rock masculina como polla. ¿Y que pasaría si el violara el tabú que prohibía exponer el miembro masculino?, pero paradójicamente hace que la voz electrificada del cantante principal suene con potencia fálica. "Exponiéndose" en Miami, mostrando su pene al público, y así exponiendo la base del espectáculo de rock, quería exponer los deseos corruptos del público. En este ritual, cuyo fin era cuestionar el mito del rock como espectáculo, eligió representar el complejo de castración. A través de la emasculación de la propia estrella, expresó su deseo de ver que el rock produce la destrucción del orden edípico. Y, de hecho, cuando su pene se reveló al público, su potencia como figura del rock se destruyó rapidamente. Su gesto de mostrar"lo" destruyó la anterior aurea de misterio fálico; el falo y Morrison se habían vuelto patéticamente físicos.

Patti Smith: creo que es muy importante que, como americanos, reconozcamos el hecho de que tenemos mucha violencia dentro de nosotros, es parte de nuestra cultura... tengo mucha violencia en mi música...

En los años 70, la religión de los adolescentes de los 50 y la contra-cultura de los 60 se adoptó por los artistas Pop que proponían terminar con la religión del "arte por el arte". Patti Smith lo lleva más lejos: ella veía al rock como una forma más de arte que podría reemplazar a la poesía, pintura y escultura. Si el arte es solo un negocio como sugiere Warhol, entonces la música expresa una emoción transcendental, más comunal, que el arte niega ahora.

Traducción: Paula Larkin

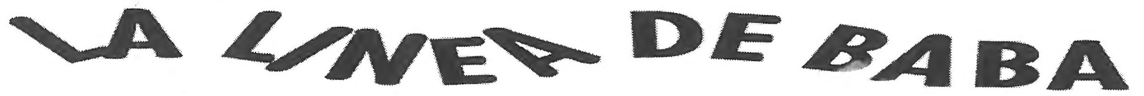
EL GUSANO IMPASIBLE

de **Ramón Colomina** y **Silvia Genovés**

El Gusano Impasible presenta su quinto espectáculo. Imágenes, gestos, palabras y movimientos entorno a la poética del fracaso. De la ironía al asombro. De la idea al sentimiento.

El Gusano Impasible

Disfrazados de brillo y sensualidad ocultan el vacío de sus almas. ¿Cuáles son sus convicciones? ¿En qué mundo habitan estos seres que han perdido la certeza de sus sentimientos? ¿Qué espacio ocupan ahora, una vez devorados por sus clichés?
Desconfían de lo que sienten hasta el punto de haberse convertido en ventrílocuos de sí mismos. Simulan sus palabras, reproducen los gestos precisos y se mueven poco. Expresan una emoción congelada, como niños precoces que imitaran el lenguaje de los adultos sin comprenderlo.
Imágenes de un mundo donde la realidad está en duda, donde la ficción confunde nuestra emotividad y sólo la apariencia tiene un sentido.



CUANDO ERA PEQUEÑO...

Cuando era pequeño me hacía caca en los pantalones, pipí en la cama, me comía la uñas, los mocos, me olían los pies, los sobacos, me tiraba pedos, escupía y hacía cochinadas.

EL ILUMINADO

El día que nací mi padre compró un melón. El mejor melón que había comprado en su vida. Me di cuenta que podía leer el pensamiento a los ocho años. Me enteré que mi madre odiaba a mi padre, que mi hermano me tenía envidia, que mi amigo Luís solo me apreciaba porque le ayudaba a hacer los deberes. Al principio no se lo conté a nadie porque me daba vergüenza y después porque descubrí que no ser como los demás era un problema. También sé lo que piensan el presidente del gobierno y el papa. Pero no voy a decírselo a nadie. Prefiero no decir nada y parecer normal, aunque no lo sea, aunque nadie lo sea, aunque todos mientan y yo lo sepa. Un día los rayos de mi verdad caerán sobre la faz de la tierra y despajarán todas las tinieblas, gracias a mi energía lumínica el mundo resplandecerá, seré la luz que alumbre a la humanidad en su camino, un nuevo amanecer lleno de brillantez y fulgor.

LA LINEA DE BABA

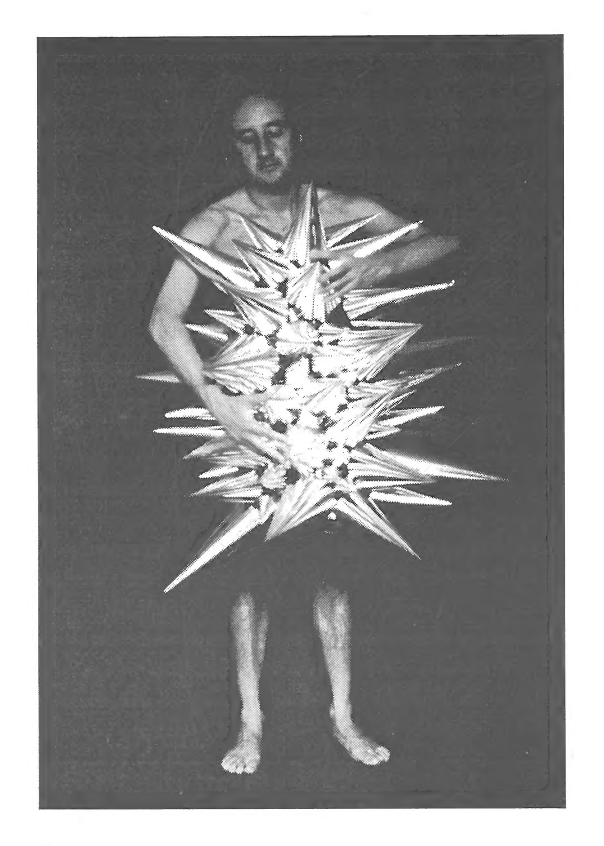
Fue como dar con la combinación. Mi cerebro puso al descubierto todos sus secretos. Me sentí exultante. Y lo escribí de un tirón. Tres folios. Había párrafos maravillosos, especialmente uno, que hablaba de la línea de baba, que era como se llamaba el cuento. El problema empezó cuando lo di para que lo leyeran. Todo el mundo me lo devolvía con la misma respuesta: "Mira, verás, es un poco pesado" ¡Un poco pesado! Algo que no tardabas ni cinco minutos en leer. Intenté abreviarlo, pero el cuento no se dejaba. Quizás tenía todo el derecho del mundo a ser pesado. Así que decidí añadirle un subtítulo: "La línea de baba -un cuento pesado" Pero no sirvió de nada porque empezaron a decir que no era pesado sino pesadísimo ¿Pesadísimo? Le cambié el subtítulo: "La línea de baba -un cuento tan pesado que acabará con tu paciencia" Entonces empezaron a decir: "Sí, no está mal, es bastante interesante. Yo me quedé pensando...

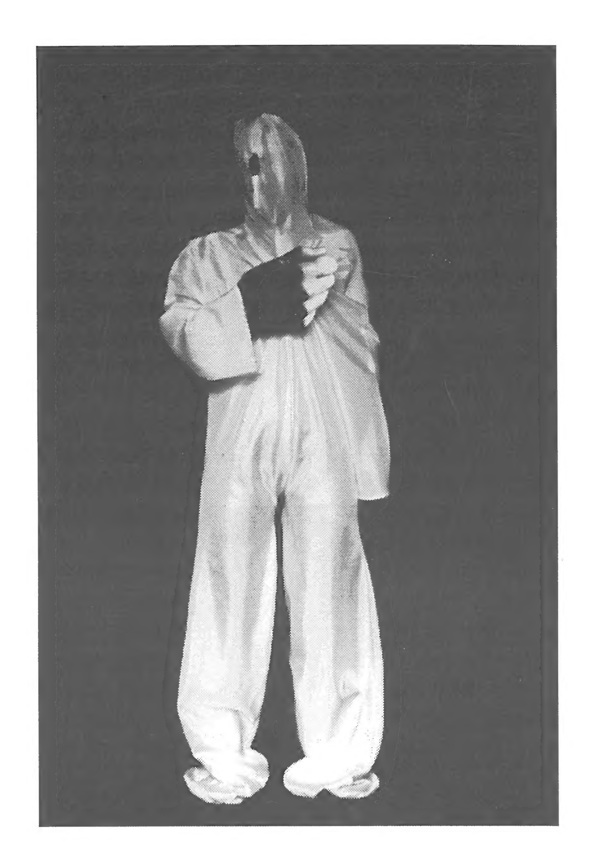
CUMPLEAÑOS INFELIZ

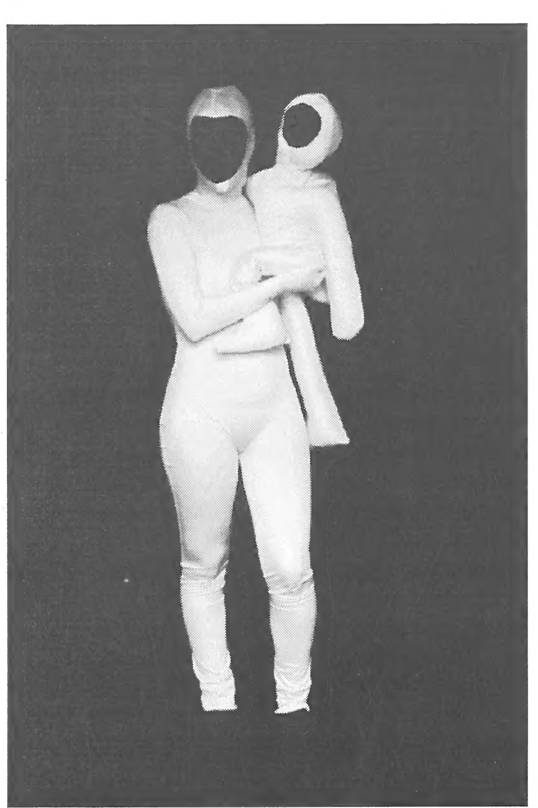
Hoy es mi cumpleaños. Voy a hacer una fiesta en un rincón de mi casa. Habrán globos desinflados y galletas macrobióticas. Me regalarán una escoba último modelo y me cantarán "Cumpleaños infeliz". Seré una persona un año más vieja. Celebraré el ridículo de mi vida. Me sentiré como una cerilla humedecida,como un payaso sin gracia, como un astronauta perdido en el espacio completamente loco, como un gafe con un cubo de agua encima. La desilusión será la reina de mi fiesta y la amargura la guinda. Llevaré una corona de rosas marchitas en la frente y una soga alrededor del cuello. Unos zapatos de cristal en los pies y una diadema de hojalata en la cabeza. Unos guantes de seda en las manos y un alambre atado con un nudo en un dedo. Mi boca será una rosa roja y negra mi alma. Mi nariz una pluma y mi corazón de piedra. Mis ojos dos estrellas y mi cuerpo, enterrado bajo una losa, será el pastel que comerán los gusanos.

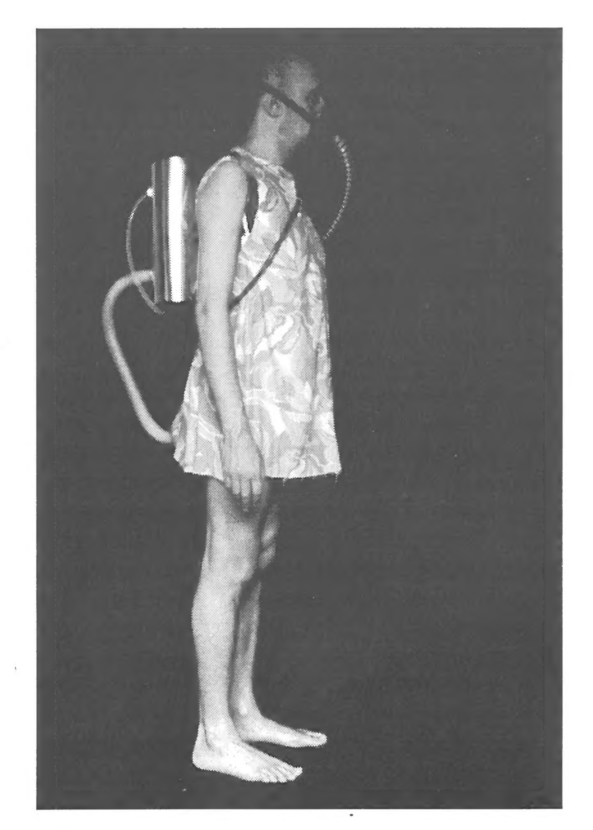
LA FIERA

Siempre he sido muy meticuloso. No doy un paso sin cerciorarme de que sea el paso necesario. Un paso que hará de mi vida una calculada trenza de consecuencias predecibles y concretas. La precaución es la norma que rige mi conducta, pero dentro de mí hay una fiera. No sé cuando vendrá ni su aspecto, si será salvaje o estará domesticada. La fiera vendrá y dispersará el orden que tan pacientemente he construido. La armonía que durante años he cultivado será sustituida por grotescas imágenes. Perderé mi elegancia y de mi boca saldrán sonidos irracionales. La fiera que llevo dentro no respetará nada.









TENGO TIEMPO

una performance de **M i g u e l B e n l l o c h**

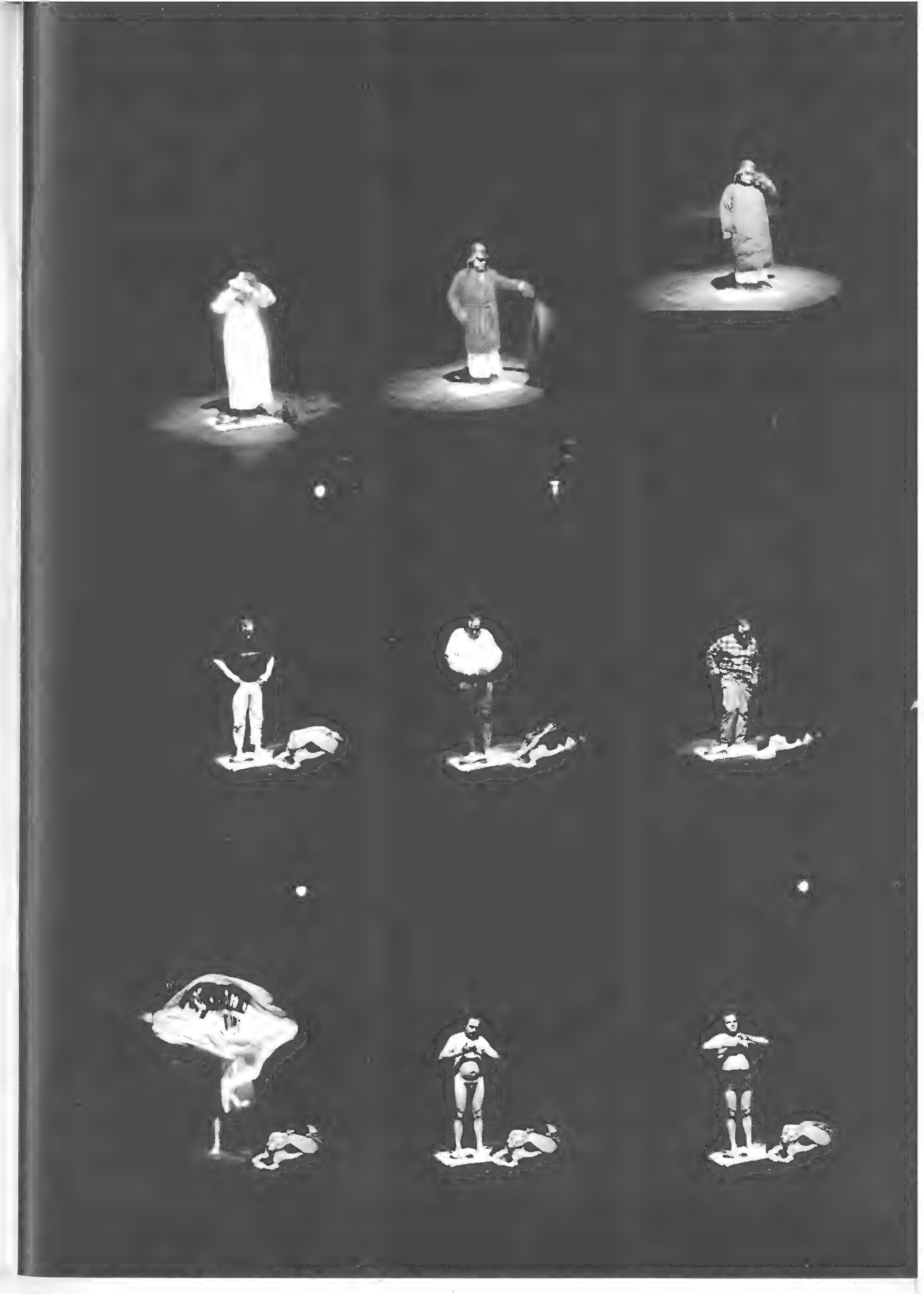
TENGO TIEMPO OPMEIT OGNET es una performance realizada en Mollá (Barcelona), The Kitchen (New York) y Planta Baja (Granada) en 1994.
Video documento de la Performance Tengo Tiempo de Miguel Benlloch. Realización Jeff Khan. EE.UU. 1994. 9'

RELACION DE ROPAS

Black Baldeón, gorro chino, albornoz rojo, chilaba blanca, gorro de paja, gorro egipcio, guantes rojos de Pepa, guantes blancos, pantalón negro de vestir, blusa negra de Marino y Juan Antonio, guantes negros, pantalón de pana, camisa de franela de cuadros, chaleco rojo de lana de María José, pantalón negro de rayas, camisa blanca de hormigas de Juan Carlos, camiseta negra de Plus Ultra, pantalón beige de verano, guantes naranjas, minipull de rayas de colores, minifalda de lentejuelas, calzoncillos blancos, guantes violeta, desnudo.

TENGO TIEMPO
OPMEIT OGNET

Acción sobre el cuerpo como contenedor de tiempo en transformación y relación con el exterior. El cuerpo como objeto cultural, utilizando la ropa como rito y muestra de la permeabilidad del pensamiento al exterior, como piel mudable continua que devuelve a nuevos presentes que se acumulan en la memoria de uno y del entorno. Tengo Tiempo responde al futuro continuo que se habla presente situado entre la elección y la arbitrariedad. La no definición sobre sexo y género y su relación con lo espiritual.

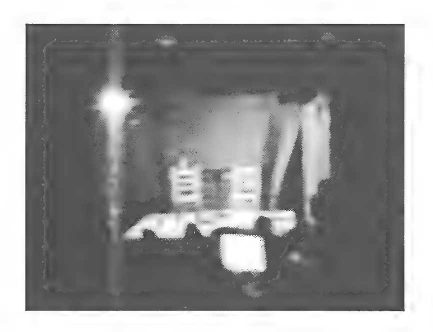


CHANO LOBATO
LA VIDA (H)ECHA AL ARTE

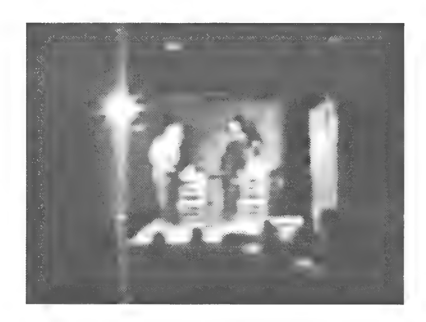
Actuación en Planta Baja, Granada. Corpus 1995

Yo viví, nací, soy del barrio de Stª María, en Cádiz, y allí estuve hasta que murio mi padre, que tenia yo la edad de 16 años, y empece a moverme por la vida, y me decían, ese, ese es el niño de Chano Lobato, aunque a mi padre le decían los gitanos, Tío Bastián. Empecé entonces a cantar, aunque en mi casa siempre se cantó y mi padre se estiraba bastante bien, y mi madre bordaba las nanas como cualquier madre y mi tía, María Lobato, que tenía una estampa; cantaba digo, en bautizos, en acontecimientos, y empecé a conocer gente y a que me conocieran. Que aquellos tiempos eran los del anillo de mi abuela, de oro macizo con una piedrita grande, que se iba solo al monte de piedad.

En la cama del vapor
yo traigo toito mi tesoro
y lo traigo de tan buenas leyes
pa cuando yo salte a tierra
poner bandera de guerra
en la cortina del muelle.



La guerra la sentimos poco en Cádiz, de niño recuerdo un bombardeo porque estaba en el puerto de Cádiz, el Baleares, que era barco nacional, con cuatro o cinco bombas que cayeron en el puerto. Pero no pasábamos el hambre que se pasaba en Madrid. Siempre había barcos que descargaban allí, de América, de donde fuera. Y mi padre cargaba pescado para el frente y siempre algo se llevaba para comer. Yo iba al colegio, y allí nos metían miedo con los moros del movimiento, que luego me enteré que venían de Sidi Ifni, y eran muy feos. Al salir del colegio íbamos para el muelle a ver si nos caía algo. Yo buscaba a mi padre a ver si mandaba algo para casa.



¡Alerta, alerta, alerta estar!,
le dice un centinela a los otros
que junto a mi petate había
un hombre que lo iban a condenar
y a mi las lágrimas se me caían.

Y mi barrio, mi calle de la Botica, como también el barrio La Viña, era muy flamenco, allí estaban la cárcel y el matadero, y por allí iban mucho los gitanitos, la mayoría trabajaban de matarife en el mataero o en la bastina del puerto abriendo marrajos, y venían también mucho a un sitio, La Posada, donde venían muchos gitanos canasteros, que cantaban y bailaban a su modo y manera, pero que con nosotros convivían muy bien, porque en Cádiz nunca hubo distingos, que si gachó, que si no se que, aquí quien ha dado una vuelta o a roto a canta, es flamenco o no lo es. Pero nunca existió eso de este a mi me ha mirao, ma faltao, no, aquí no tenían necesidad de eso por que todo el mundo iba al colegio, todos trabajábamos, y no nos distinguíamos, había una mezcla muy grande, por que más que eso del mestizaje que ahora dicen, en Cádiz, lo que había era mezcla.

Si alguna vez vas a Cádiz
pasa por el barrio Stª María
verás como te cantan
los gitanitos por alegrías.



Todos cantábamos, jugando, trabajando. Una cosa que cantaban los niños, corridos o romances que le dicen ahora, pues yo los metía por bulerías, una película cualquiera o cualquier cosa mejicana, pues la engatusaba y la metía por bulerías. Como ahora meteríamos las cosas de Miki Jacson o de quien fuera. Y como antes, dicen que pasó, dicen que hicieron con la jota para nuestras alegrías. Mira tu Chaqueta, que era un cantaor largo, y que todo por bulerías lo adaptaba, y con ritmo y compás hacía lo que quería. O la policaña que a mi me dijo Chiclanita, o la soleá petenera de Rafael Romero, que da igual lo que sean, cuando ellos la dicen tan bien.

Volver
con la frente marchita
las nieves del tiempo platearon mi sien
sentir que es un soplo la vida
que veinte años no es nada
que febril la mirada
errante en la sombra,
te imita y te nombra.



Y estaba el Carnaval. Yo salía con un grupo donde estaban Rosa la Papera, la madre de la Perla que también venía, y Jineto, que es tío de Juanito Villar, también Pilar su madre, y los Churris, íbamos todos vestíos de gitanillos, cantábamos, bailábamos y mangábamos unas propinillas. Se prohibió en la guerra y volvieron después como fiestas típicas, donde no te dejaban colocarte máscaras, ni a Juan el de las Mascaras, lo dejaban.Y aparte del ritmo, lo que nos importaba era la doble intención, que aparte todo lo que cantábamos tenía doble intención. Allí había un cuarteto, que en realidad era un trio, pero siempre faltaba uno, y solo salían dos, con una doble intención de arte.



No tengo mas remedio
que agachar mi cabecita
decir que lo blanco es negro
en mis cortitas horas
decir que lo blanco es negro.

A Sevilla me desplazo con 17 años, vengo a la Feria de Sevilla y me coloco en unos tablaillos que ponían frente a las buñolerías de los gitanos, en un ambiente lleno de flamencos, y conozco al Titi, un sobrino nieto de Cagancho, al Perlo, a Joaquín La Reyes, y me ven en ese tablao y me llevan a fiestas particulares, y amanezco en Triana todos los días. En la época de Feria uno acababa reventado. Y venía también Farina, que ahora está un poquito de las piernas y vende cupones, y que entonces era muy buen bailaor, y cantaba muy gracioso, y los dos nos incorporábamos a fiestas y demás. Por que en la Feria se lo pasaban bien solo los señores que nos tenían que dar de comer, la gente mas que nada miraba, y nosotros a lo que íbamos era a trabajar. Incluso para nosotros había días que era difícil y nos íbamos a la Venta Antequera, a ver si me daban cuero, y siempre mangaba algo, algo siempre cogía. En esos momentos de tanta hambre, que me daban en Cádiz, 7 y ocho duros, cuando llego aquí y un día 300, otro 500 pesetas, decía, ¿esto que es?, no sabía ni contar. Por que ahora la feria es la televisión, pero entonces era un acontecimiento viendo correr tanto dinero, y los carruseles, que es lo que iban a disfrutar los pobres, grandes y chicos, a ver las atracciones de la calle del infierno y gastarse allí los duros.

Mañana me voy a la feria
y te voy a comprar
a ti y a mis niños
pañuelitos de colores.



Viene la compañía de Carmen More, y me voy a Madrid con ella. Allí veo la cantidad de ventas y de trabajo que había, el ambiente, y en la Venta Luciano junto un dinerito, una fortuna para mi que me vuelvo a Cádiz a repartir con los míos, con mi familia. Unos pocos de años si que paso en Cádiz. Conozco a Rosario, mi mujer, y me vuelvo a ir a Sevilla, y esta vez me coloco en el Pasaje el Duque. En Sevilla me quedo impresionado con el padre de Manolo Caracol, y conozco a Pepe Pinto, a Tomás Pavón, y tengo mis conversaciones largas con La Niña de los Peines, que era un portento, y así en todo ese ambiente, y conozco también a Marchena y a Mairena. Luego me voy a Madrid con Pastora Imperio, después con el Ballet de Alejandro Vega, donde estaban el negro y Matilde Coral, me coloco en Duende, mi mujer se coloca en Zambra, y después con Antonio, que di la vuelta al mundo entero.



Era Rosario La Mejorana,
la mejor bailaora y la de más fama,
como cantaba, como bailaba,
con ese empaque de soberana.

Si yo he visto de todo, primero Marchena, que era una repostería con los cantes de ida y vuelta. Y luego Caracol y la zambra y todos los aires folklóricos. Y he visto a Vallejo con ese suspense en la medias granaínas. A Molina que hacia de esto una cuestión de resistencia. Luego los festivales con soleares, seguiriyas y Mairena. Y ahora esos palos donde existe de todo, desde las soleares a todo tipo de cosas nuevas. Porque lo importante es que exista quejido, que se sepa romper, y no si esta es la soleá de tal o de cual, que se sepa romper mas allá de los estilos. Y manejar de todo, porque 24 horas de seguiriyas, eso no lo ha aguantado nunca nadie, ni con cuatro cajas de vino en lo alto, eso ni es verdad ni puede ser sincero, ni gachó, ni gitano, ni holandés. Se puede hablar de todo, se puede hablar de Manuel Torres, pero también hay que hablar de Antonio Chacón. Tener un cierto sentido de la medida, si los públicos hoy lo aplauden todo, le tocan las palmas a todo el mundo, te quitan el sentido. Y esos tenemos que cuidarlos, a mi me queda media hora y no me importa tanto, pero tenemos que estar, y estar bien, en todos los sitios en los nuestros y en las salas Revolver o Plantas Bajas, en los colegios, en todos sitios.

Me gusta por las mañanas
después del café bebio
pasearme por la Habana
con mi tabaco encendido,
comprarme un papelón
de esos que llaman diarios
que parezca un millonario
de esos de la población.



Esto era por los años cuarenta y el argumento siempre era el mismo, el coche de caballos, el vino, la señorita, tu que cantas y ..., tu me comprendes, la vida de noche. En Cádiz yo me asomaba a los cabarets, me asomaba por la ventana y veía algún señorito bebiendo vino, y me iba a las ventas y lo avisaba, que fulano anda ya por la tercera de vino, que tenemos fiesta. Y después na, cuando cogíamos el puntito nos creíamos mas señoritos que el señorito, y nos tomábamos una clase de tapas, y nos tomábamos una clase de vida.



Pregúntale a mi sombrero
mi sombrero te dirá
las malas noches que pasa
al relente que le da.

Dentro de las fatigas de ese tiempo, de las amarguras y los pesares, había momentos buenos, de satisfacción. Por que gustando esto del cante, el estar ahí y hacer lo que uno quiere, gusta y satisface, se compensan las fatigas, las humillaciones. Que al Gran Poder, bueno, a uno igual que tenemos en Cádiz, le llamamos El Greñudo. Y gracias le doy, que demasiado bien estoy con la de borracheras que me pegao, pero que a mi lo que me gusta es reírme. Ya digo, cosas de pena y cosas de mucho arte por que a mi lo que más me ha gustao en esta vida es reírme un rato, un rato largo. Yo soy rico en eso, en reírme, rico en la gracia y en reírme mucho.

Los tengo que castigar
a los ojitos de mi cara
porque siempre se enamoran
de quien mal pago le dan.



En Cádiz, en la Feria del Frío, recuerdo que iban dos o tres caricatos y ya está, y no ganaban ni para guisarse un pollo. Y yo iba con el Mori y le cantaba aquello famoso de la gallina papanatas que lo metía por bulerías, el lo bailaba, total, un acontecimiento y unas perras, si caían. Y recuerdo después, con el padre de Manuela Vargas, que me dijo que hablaba muy bien el inglés, y estábamos en Londres, y paseaba yo con Jarrito cuando lo vemos en una tienda, en cuclillas, haciendo la gallina para comprar media docena de huevos. Y mi ingles que era tan bueno, que estando en Nueva York con Chaleco, entramos en un supermercado y veo unas latas con unas estampas con dos pollos guisados, y digo póngame dos, y llego al hotel y en vez pollos guisados era manteca para guisar los pollos. O lo que contaba de Pericón su hijo Juanma, que llego a la tienda de fotografías un pollo, la mar de arreglaito, con su corbata y todo, y en la foto le salió la corbata por aquí, por la misma nariz, y va Pericón y le dice, que nada, que no se preocupe, que eso es cosa de la fotografía que estaba húmeda, que conforme se fuera secando, se iría bajando la corbata.



Ay que caray, caray, caray
con las cosas que pasan en Caí
que ni las hambres vamos a sentir
que mire usted que gracia tiene este país.

Y había una serie de cantaores, que por lo que fuera, por su vida, por su personalidad, por que no les gustaba la profesionalidad, por no querer salir o porque no supieron vender bien el artículo, eran maestros pero que ahí se quedaron. Loa había de todo orden, como El Perte, que hacía ese cante especialísimo por cantiñas, que luego le cogió Mairena. El Bizco Amate, que tenia un cante personalísimo por fandangos, pero que era una persona anárquica, que no aguantaba. O en otro orden de cosas, Carlos Franco, un gran artista, que se vestía de moro, lo que después le copió Emilio el Moro, que tenía que ir con su mujer pidiendo por los bares, y a todo le ponía una voz, y una gracia, un hombre de educación y sensibilidad. Y después algunos de los artistas, de los famosos tienen esa desfachatez de no decir de donde hemos cogido esto o lo otro. Por que esto no es ni de uno ni de otro, que esto nadie puede decir que lo ha creado, no se trata de autores, sino de dar cierta personalidad.

Yo ya no era quien era
ni quien debía de ser
yo soy un cuadro de tristeza
pegaito a la pared.





Fla-co-men es una serie de nueve videos de Pedro G. Romero presentada en PLANTA BAJA, Granada, 1994.
Co-men-fla. Edición de videos de Pedro G. Romero. 1994. 60' (Descripción BSO)

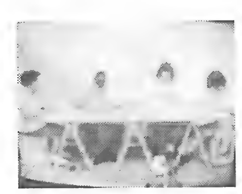
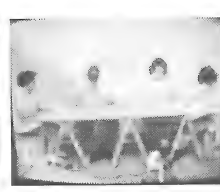
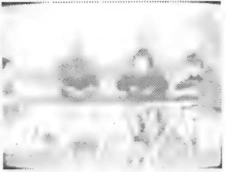
Corrido de la Puerta Osario y la Puerta La Carne



en la Llave, al salir de la calle Imagen, en Sta. Catalina.
sí se que la Puerta Osario, bueno la calle Conde Negro, de hecho fue uno de los barrios que más resistieron a la fuerza pública.
la Puerta Osario, había un osario, un resto de cementerio con un osario y otro cementerio antiguo.
la calle Sol anarquista toda, ¿tú sabes lo que hicieron, no?
la Puerta Osario, un compañero que mataron.
y se daban peleas de sangre, tanto en la Puerta Osario, la Puerta Carmona y el Barranco.
la Puerta Osario era una puerta viva de Sevilla, y era una puerta viva, y, te digo, que era una puerta viva.
en la calle Sol todos eran anarquistas, en la calle Espada había un patio, y adentro.
prófugo del servicio militar, y en la puerta de mi casa, me preguntaron por mi a mí, y los metió en un patio.
era mas viva todavía, la Puerta Osario, por la obligación de estar en la calle, por las viviendas estrechas.
viene un hombre pegando a la puerta, se le puso la hija mala.
¡abrid las puertas! ¡poned...!, se dejaron de oír los disparos, ¡abrid las puertas¡ ¡poned sabanas blancas! ¡abrid las puertas! ¡poned sábanas blancas!, y todo el mundo empezó a salir.
Juana, "déjame la puerta abierta, por si tengo que saltar", y me dejo la puerta abierta.

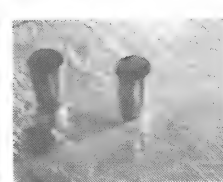
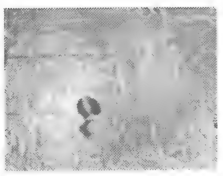
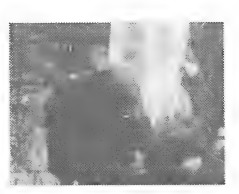
si por mano del demonio, se pone alguien a mear en la puerta, a escuchar en la puerta, en la barbería.
alrededor de ocho o diez mil kilos de comida, por la calle Peñuelas, para repartirlas me ponía en la Puerta La Carne para un bollo.
¿qué ha estado usted en la Puerta La Carne?, y ¿que le ha pasado?, y yo el plan, "que ha estado la policía en mi casa, que yo trabajo, que no me han pagado...", ese era el plan.
nos detuvieron en la Campana, y nos llevaron a la comisaría de la Puerta La Carne.
la denominación Puerta La Carne, la Puerta La Carne tiene otro carisma por los transeúntes.
era más cosmopolita, por que allí estaba el forastero.
de la Puerta La Carne mucha gente buscando trabajo.
en la Puerta La Carne se dio el caso de matar a las estanqueras.
le dio un morbo, una señal de identidad, algunas lenguas decían que no, que fue una venganza, unos..., unos sobrinos.

Al golpe

golpes moderados sobre una puerta-mesa.
(....marcado, en los huesos de mi cuerpo, que yo tenía un reloj marcado, en los huesos de mi cuerpo.....)
golpes rápidos sobre una mesa-puerta.
(..me tiras bocados a mis propias carnes y no quieres que me duela, tu me tiras bocados a mis propias..)

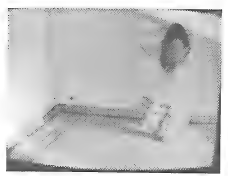
Corrido de la Feria de Sevilla

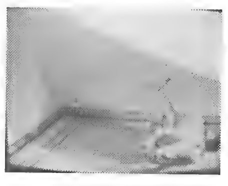
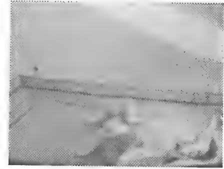
    

yo siempre he ido a la Feria, trabajando, poniendo casetas.
la Feria de Sevilla la conozco desde que tengo uso de razón.
la Feria ha sido un elemento mas, un peldaño nuestro, lo hemos tenido que pasar.
en la Feria la policía armada dando vueltas, veían unas palabras más altisonantes, las ponían en el Palacio de injusticia.
al Duque de Feria yo lo conozco de tener yo treinta años y el veinte, y allí, iba yo a pintar cuando se hizo la restauración.
la influencia es en la personalidad, el carácter, la forma de ser.
así como es una fiera, es bondadoso, y es bondadoso cuando esta bien.

es un festival para el que tiene, y el que no, le hace el juego al que tiene de la Feria era un desmayo.

Sevillanas solteras



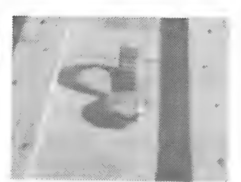




comienzo de sevillanas alosneras
comienzo de sevillanas bíblicas
comienzo de sevillanas de la caña
comienzo de sevillanas rocieras

Corrido del Monte de Piedad





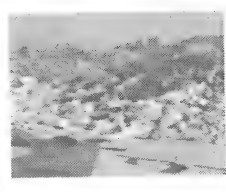
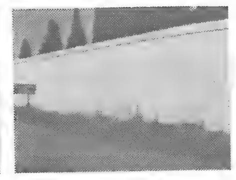



las fuerzas motrices de las montañas de España.
habíamos estado por la sierra unos quince días, por la cuestión de los niños, el triple de tiempo.
a última hora los cartones y no era industrial, y no tenía derecho a montepío, y soy mutilado.
la cuestión de los maquis en aquellas sierras, que habían matado a un señorito o tres.
el montepío en la calle pajarito.
había uno en la calle Harina, de la calle Velázquez a la Magdalena, en San José, en Triana, y allí hasta las sábanas.
¿Los montes de piedad?, una pobreza más, te daban dos duros, entregabas dos joyas y las perdías.
a los seis meses, si era una papeleta, se entendía que era una piedad, se empeñaban y se quedaban sin su ajuar.
en el Monte de Piedad lo que empeñaba, un reloj, hasta un corte de traje.
y de pegarte horas para sacar cuarenta pesetas, o doce pesetas por un juego de sábanas.
empeña el hambre, los restos del oro, o del valor.
yo tenia un reloj con cadena de oro, pero andaba sin tabaco.
competente, lo mataron por las seis horas de trabajo.
el Monte de Piedad, yo no... eso es como un banco, como no tenía dinero no tenía que ir para nada.
estuve preso por falsificaciones de dinero, para los mutilados de esta zona.
el dinero venía falsificado ya, tu lo que hacías era cambiarlo.
a la casa de juego, y decían, qué los dineros, venga, qué los pusieran todos juntitos, que se lo llevaban para los presos.
había un contacto, un duro y la vuelta, en el estanco, y el resguardo era el dinero

de la organización.
el Monte de Piedad es como los bancos, el correo, la caja postal.
los Monte de Piedad, es lo que venía maquinando, dándole vueltas al coco, que se han multiplicado por quince.

De alrededor, serrana.

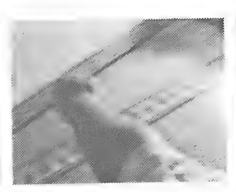


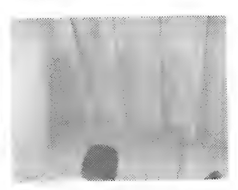




sonido ambiente y respiración cansada.

Corrido del Gran Poder

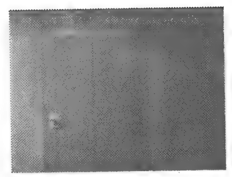
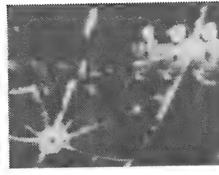
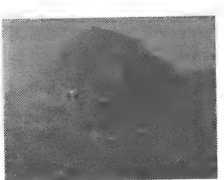
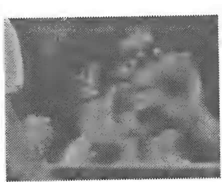
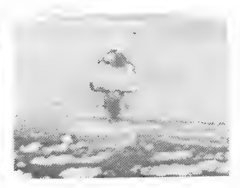






van a ver un paso y van a pasearse.
en la calle Jesús del Gran Poder estaba el centro de abastecimientos y transportes, y eso estaba en manos de la Falange, y no veas los robos que se hacían.
pienso menos en el Gran Poder porque esta regentado por capitostes.
no se podía parar de gente, y nos endemoniamos, nos liamos a dar tortazos que creían éramos la policía,estaban allí esperando a ver salir la semana santa.
un gran poder, ¡mm!
lo que me pueda venir del Gran Poder me viene por arreglo, y el pueblo es lo que prevalece.
y no le quita la estampa, ni nadie, se acuesta con ella, ¡nadie se acuesta con una estampa!
que si el Gran Poder me lo proteja, había un chiste, un gitano comunista, y el compadre veía que entra en el Gran Poder, compadre, ¿de donde viene usted?
el Gran Poder, Jesús del Gran Poder, ¡ojalá tuviera poder!
claro que tiene poder, lo domina todo, la iglesia lo domina todo.
del Gran Poder, un subnormal, la pasión es inculta.
el Gran Poder es como la Esperanza de Triana.
el Gran Poder, el poder de la razón, de la fuerza, un dogma, desfasado de todo poder natural.

5 Saetas

saeta nº1 (*the birds*)

va, golpeando la puerta
esta estrecha la entrada
mendigando
porque no te detienes
paradla, entra muerte
horrorosa

saeta nº2 (*touch of evil*)

igual que se rompe el cristal
cuando pasa por el puente
en su rostro se refleja
se refleja en su cara
tiene el corazón partido

saeta nº3 (*volcanisme*)

las cumbres se estremecieron
el mundo inclina sus cuestas
al pie del Monte Calvario
los lava en la falda negra
por una montaña oscura

saeta nº4 (*polstergeist*)

de oro las potencias
de cuatro en cuatro
luz que me llevaba
alumbrándome
enciende la mecha
de sangre y sudor
más que los huesos
y me rodearon
fatigas de muerte
se va el Gran Poder

saeta nº5 (*war*)

el cielo se oscureció
hubo eclipse de sol y luna
se rompió el velo del tiempo
crujió el orbe
tuvo movimientos el cielo
temblaron los elementos
salió la mar de su centro
el sol se paró
se estremeció la tierra
hasta los mares se enturbian

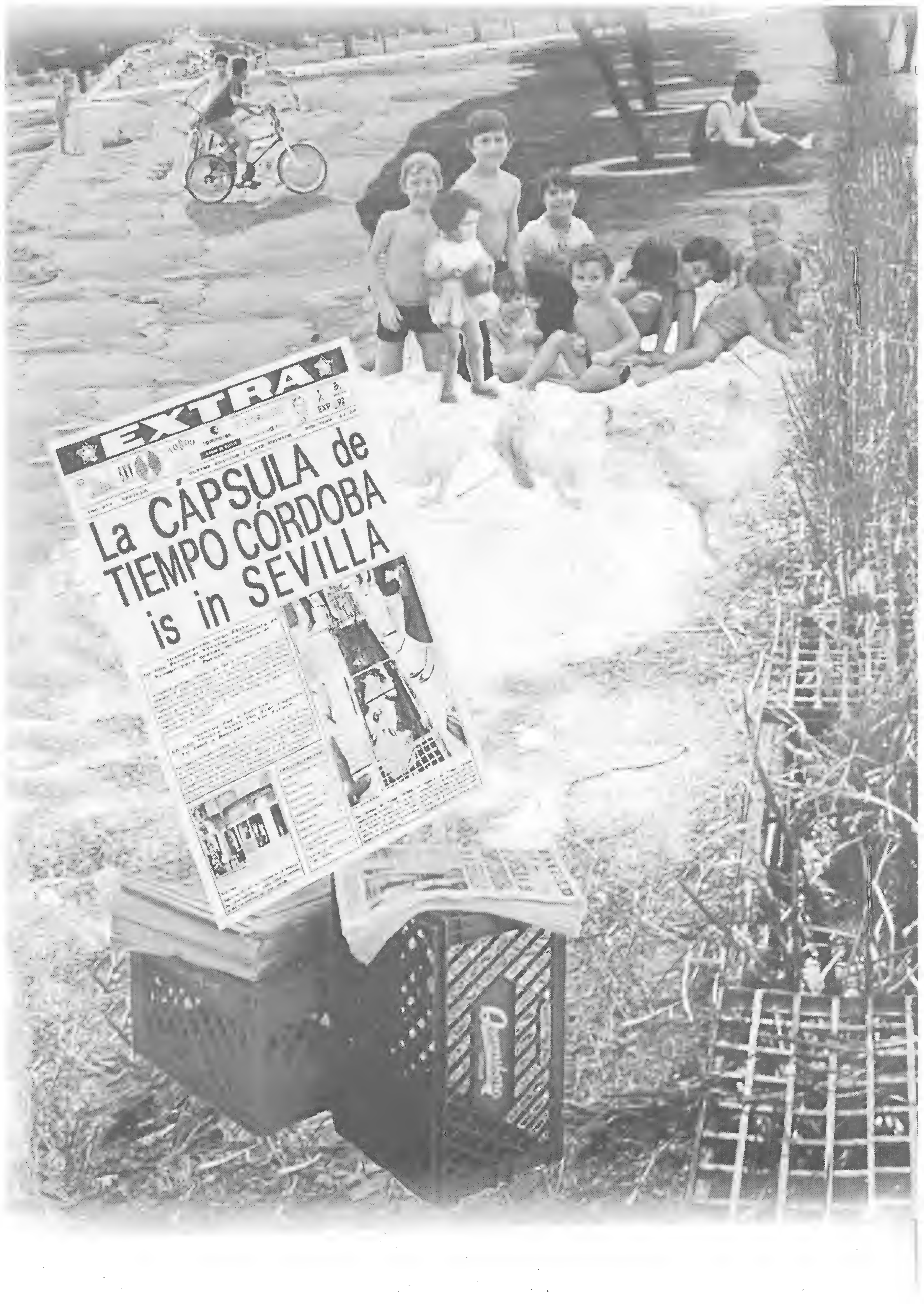
Corrido de la Calle del Infierno

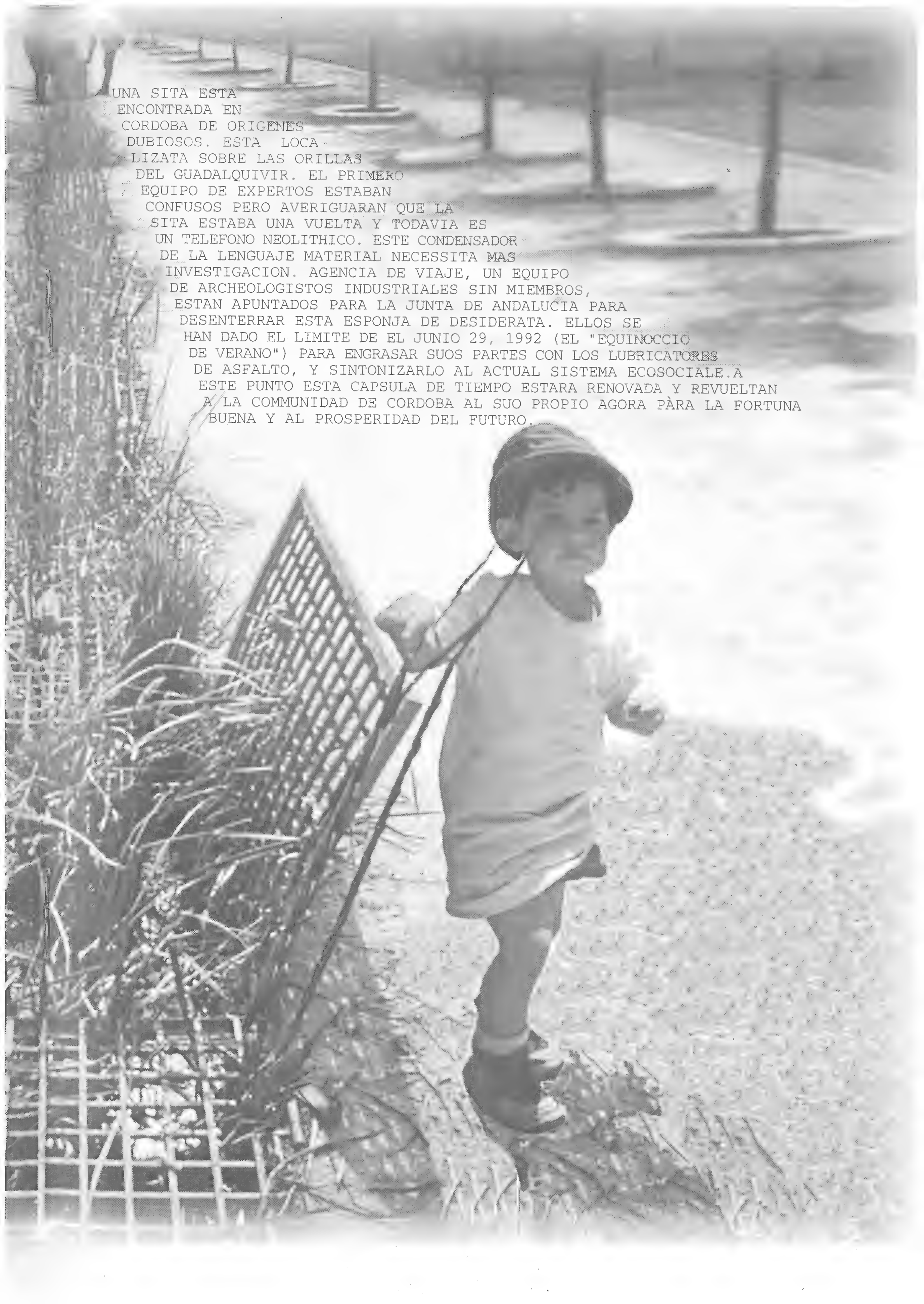






entraban en la casa, sacaban los muebles,le quemaban los muebles, le metían fuego, y eso allí, a la vera de la casa, en la plaza de abastos.
me enfrenté con ellos, estaban quemando los libros, me enfrenté con ellos.
la calle era donde las variedades, etc, etc, pero hoy es mas sofisticado que entonces, espejitos, tiovivos.
la Calle del Infierno, tu eres joven, los circos caían hasta los puestos.
en la Calle había cosas la mar de simpáticas,cosas a un real, dos reales, había allí un pico y un pala, otra La Párrala, una mujer, vieja, demacrada, con un burro.
un hombre que ha quemado cuatro o cinco coches, ha sido muy activo.
en la caseta de la Pirotécnica o irte a la Calle del Infierno, y recuerdo perfectamente, La Caoba.
me iba a tirar al río, y un portero que puso una bomba en la calle Tintes.
llevaba un fusil mejicano y la avioneta iba, sube, baja y ¡pum! el zambombazo, y cae en vertical.
pues la sangre te hierve, tu lo repudias, pero es algo creado en ti, y a divertirte.


EXTRA
La CÁPSULA de
TIEMPO CÓRDOBA
is in SEVILLA



UNA SITA ESTA ENCONTRADA EN CORDOBA DE ORIGENES DUBIOSOS. ESTA LOCALIZATA SOBRE LAS ORILLAS DEL GUADALQUIVIR. EL PRIMERO EQUIPO DE EXPERTOS ESTABAN CONFUSOS PERO AVERIGUARAN QUE LA SITA ESTABA UNA VUELTA Y TODAVIA ES UN TELEFONO NEOLITHICO. ESTE CONDENSADOR DE LA LENGUAJE MATERIAL NECESSITA MAS INVESTIGACION. AGENCIA DE VIAJE, UN EQUIPO DE ARCHEOLOGISTOS INDUSTRIALES SIN MIEMBROS, ESTAN APUNTADOS PARA LA JUNTA DE ANDALUCIA PARA DESENTERRAR ESTA ESPONJA DE DESIDERATA. ELLOS SE HAN DADO EL LIMITE DE EL JUNIO 29, 1992 (EL "EQUINOCCIO DE VERANO") PARA ENGRASAR SUOS PARTES CON LOS LUBRICATORES DE ASFALTO, Y SINTONIZARLO AL ACTUAL SISTEMA ECOSOCIALE.A ESTE PUNTO ESTA CAPSULA DE TIEMPO ESTARA RENOVADA Y REVUELTAN A LA COMMUNIDAD DE CORDOBA AL SUO PROPIO AGORA PÀRA LA FORTUNA BUENA Y AL PROSPERIDAD DEL FUTURO.

La consolidación de la performance y el vídeo, en los años 70, como nuevas formas de expresión, ha facilitado en las dos últimas décadas las colaboraciones entre artistas plásticos y músicos; unas relaciones ricas y variadas, en el siglo XX, desde las vanguardias.

En el mundo de la música contemporánea mínimal o en el del Rock, las colaboraciones han sido numerosas. Los vídeos de Dan Graham con Glenn Branca o con Sonic Youth, las performances de Mike Kelley o los vídeos de Tony Oursler con el mismo grupo son algunos de los ejemplos que muestran dicha colaboración, muy fructífera desde finales de los años 80 debido a la investigación que el arte neo-conceptual ha realizado de la cultura popular. En la actualidad, el lenguaje del pop, del flamenco, del hardcore, del son o del punk rock está siendo reconstextualizado y resemantizado por muchos artistas plásticos.

IS IT MY BODY?

Programa de videos presentado en el Palacio de los Condes de Gabia, Area de Cultura. Diputación de Granada y en el Espárrago Rock, 1995.

¿qué e
s lo que
tengo que
te hace d
esear quer
erme?,¿es mi
cuerpo?,algui
en que pudiera
ser,algo dentro
de mí, mas vale qu
e me lo digas,dímelo
,es cosa tuya, tiene
s tiempo para enter
arte de quién soy yo
¿qué es lo que hac
e falta para mete
rse dentro de tu
cabeza?,déjame
en paz y aprov
echa la oport
unidad por pr
imera vez en t
u vida,mas vale
que me lo digas
dímelo, es cosa tu
ya,tienes tiempo,ti
enes tie mpo para e
nterarte de quién s
oy yo,¿qu é es lo que
tengo?¿es mi cuerpo?
¿es mi cu erpo?¿es m
i cuerpo? tienes tie
mpo para enterarte
de quién soy yo,tie
nes tiem po,es mi cu
erpo,¿es mi cuerpo?
más vale que me lo
digas,¿es mi cuerpo?
tienes t iempo,¿e
s mi cue r po?¿es
m i cuer po?¿es

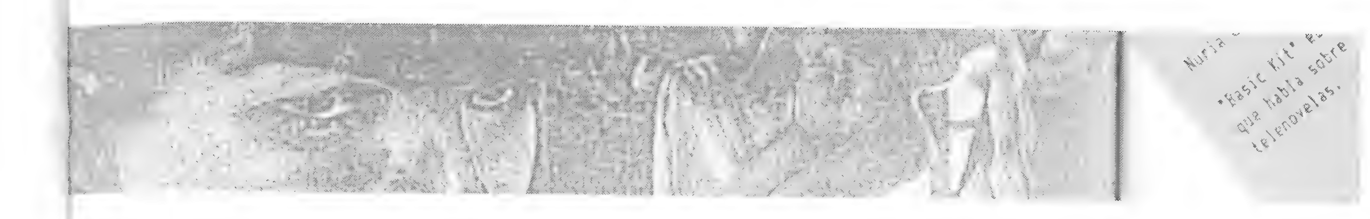
Tanto en el Rock como en el Vídeo el enunciado del cuerpo es un tema y parte de un discurso narrativo que describe una crisis de definición y auto-representación dentro de la sociedad contemporánea; a ello se debe que muchos videoartistas, o artistas que utilizan el instrumento del vídeo, estén en la actualidad trabajando con este tema además de colaborar con músicos o integrar la música como parte constitutiva, que no complementaria, de sus vídeos en un ejercicio de fusión que define los últimos años del siglo.

Is it my body? es un programa de vídeos realizados por videoartistas españoles y extranjeros que de forma directa o conceptualmente están relacionados con la música y el cuerpo.

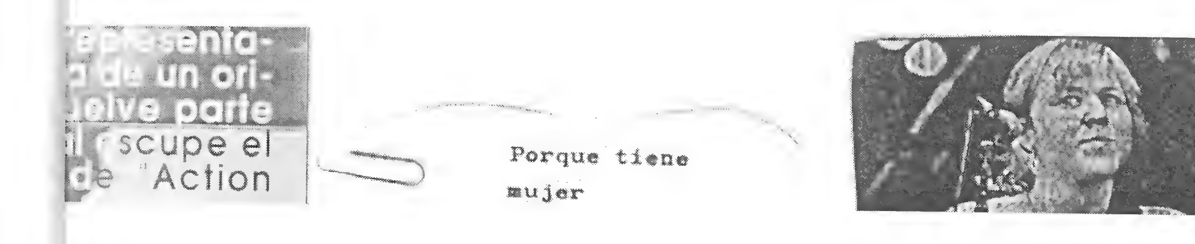
La selección, muy limitada debido al también limitado presupuesto, responde, más que al rigor de una investigación o a la presentación de un panorama, a la intención de trazar unos hilos conductores, cargados de energía para crear un posible marco o cuerpo social donde se generen las condiciones para la exploración de la identidad y la diversidad. Para descubrir significados y expandirlos en un recorrido tanto por la producción artística contemporánea como por la realidad cotidiana.

Para esta actividad **Is it my body?** -título tomado de una canción de Alice Cooper compuesta en 1971 y de la que hay una magnífica versión de los Sonic Youth- pensamos que uno de los marcos más adecuados de presentación sería el del Espárrago Rock 95.

Basic Kit de Nuria Canal establece una relación ambigua entre el plano "real", presentado a través del audio -la voz de una mujer que habla sobre aspectos de su vida y la ruptura de su pareja, y el de la ficción, una serie de imágenes extraidas de telenovelas.

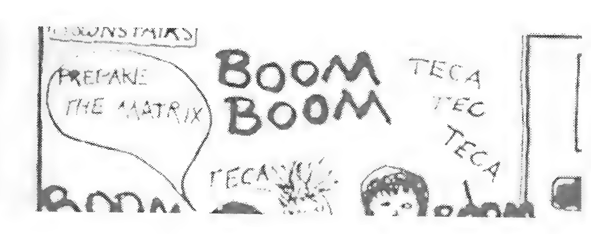


The **Hula-pop show** de Carles Congost, muestra, en un formato video-clip, las acrobacias de un bailarín de hula-hoop. Este personaje de actitud positiva insta al espectador a que se repits sus movimientos y participe del bonito juego que se ha inventado. The Hula-pop show narra la búsqueda de señas de identidad en una cultura que parece tener el potencial de seducción necesario para atraer a un importante sectr de la juventud -la cultura de la música y el baile, la moda y los clubs.
El "hula-pop dancer" tiene como único objetivo hacer girar rítmicamente el aro en torno a su cuerpo y conseguir que no se detenga nunca, así pues se crea un obsesivo espectáculo de movientos repetidos que acaba por caer en el absurdo. Aún así, en un paisaje de desencanto el "Hula-pop dance" parece ser la mejor alternativa.



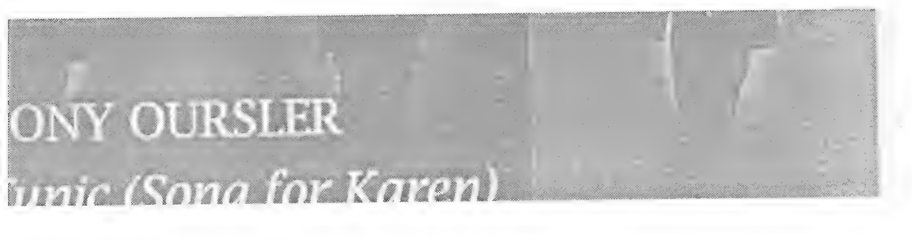
La obra de Cheryl Donegan, en la que usa su propio cuerpo como metáfora, versa sobre la mascarada, el sexo, el género, el hacer arte y la historia del arte. En **Head**, Donegan confronta el sexo, la fantasía y el voyeurismo en una obra "autoerótica" representada con música pop.
En el vídeo graba una representación-acción. Ella bebe un chorro de leche que brota de un orificio de un contenedor de plástico y a su vez devuelve parte del mismo por la abertura superior. Como gesto final escupe el líquido contra una pared creando una especie de "Action Painting" irreverente.
En estas imágenes de placer sexual y fantasía Donegan, es a la verz sujeto y objeto: dirige la acción y actúa ante la cámara si atender su presencia. Cuando ella sale del encuadre, el contenedor vacío y la pared salpicada evocan menos una escena de pasión que la escena de un crimen.

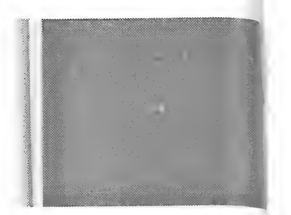




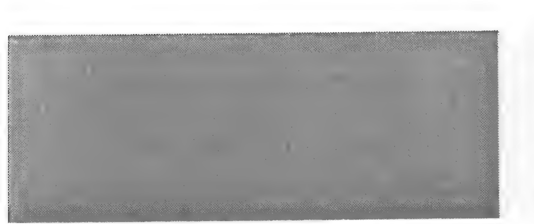
En el vídeo que se presenta de Drum Core una jovencísima pionera de este grupo activista feminista anuncia las actividades del mismo y sus objetivos: tamboradas, acciones, casetes, fanzines......

Assemble 3' 11" de Joan Leandre es la primera cinta de toda una serie dedicada a simular parcelas de entornos de tipo mediático. En este caso la cinta pertenece a la subserie "Clasic Clip" que a través de estereotipos de lenguaje y sobre todo a través de recursos propios del clip musical clásico, digiere confrontaciones y las disimula en un espacio videográfico que puede parecer estándar.





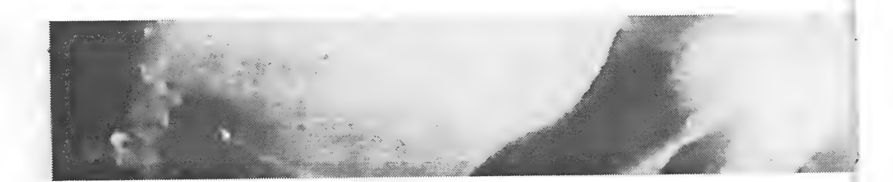
Tony Oursler produjo este inusual vídeo musical para la canción de los Sonic Youth -Tunic **Song for Karen**- que se titula igual que el vídeo y está basado en la dramática vida de Karen Carpenter y de su lucha contra la anorexia. Karen Carpenter era solista de los Carpenters y falleció en 1983 a los 32 años de edad a causa de una anorexia nerviosa. *Karen... Karen... Karen Carpenter... estaba tan delgada cuando se murió que la ropa le colgaba como una túnica... Quería parecernos perfecta... Un periodista inconsciente la llamó hippy... Obsesionándola con su peso... se adelantó a su tiempo... no tenía ni a Cher ni a Madonna como ejemplos a los que imitar... el aerobic pudo haberle salvado la vida... pero lo que suedió es que murió muy joven...*





Al golpe y **Sevillanas solteras** son vídeos de Pedro G Romero ya reseñados más ampliamente en otras páginas de la revista. En el primero un grupo percusiona insistentemente sobre una mesa; en el segundo una oronda bailaora gira hasta no se sabe si el desmayo delirante o la extenuación.

ellas. Los
cales con
ndo así



Esta vibrante obra de Eder Santos **Uakti-Bolero** consiste en una interpretación en imagen digital del Bolero de Ravel, representado por el grupo musical UAKTI. Santos, al superponer rítmicamente las imágenes de los músicos y sus instrumentos -hechos a mano utilizando materiales tales como madera, goma, piedra, piedra, metales, tubos de plástico-, modifica su música de percusión que reverbera de forma dinámica. Según la leyenda de los Indios Tucanos sobre la Amazonia tropical, Uakti era un monstruo cuyo cuerpo estaba lleno de agujeros. El viento silbaba a través suyo, y dicho sonido atraía a las mujeres y le permitía seducirlas. Indignados, los indios capturaron, mataron y enterraron a Uakti. Pero de su tumba surgieron tres palmeras y se dice que un espíritu vive dentro de ellas. Los indios fabricaban sus instrumentos musicales con la madera de estas palmeras, permitiendo así reproducir el sonido del viento de la selva tropical que silbaba a través de los agujeros del cuerpo de Uakti.

RAUL RUIZ

fragmentos de una entrevista de Christine Buci-Glucksman
Fabrice Revault d'Allonnes

RAUL RUIZ
Fado mayor y menor. 110'. 1994.
15 Enero 1995. 20h.
Teatro Duque. Sevilla.
Proyección de la película.

Fabrice Revoult: Como es que el estudiante de derecho y teología que era usted en su juventud se convierte en un cineasta comprometido con la izquierda chilena.

Raúl Ruiz: *Mis cursos me dejaban tiempo libre para pensar en otras cosas. Me gustaba el cine y frecuentaba el cineclub. Antes yo no había pensado jamás que el cine pudiera ser algo serio. Y he aquí que en el cine-club nos dicen que el cine es algo estructurado, nada fácil, ¡"hay buenos y no buenos"! Entonces yo empecé a mirar más de cerca, y es así como entré en la disputa que enfrentaba a la quincena de organizadores del cine-club. ¿Había que elegir entre De Sica y Rossellini? ¿Había que reventar el escenario, destruirlo y dar al conjunto una variedad de puntos de vista como en Rossellini? ¿O bien operar en abanico, partir de un punto de vista único que se transforma progresivamente en varios puntos de vista que coinciden con el primero, como en De Sica? Yo no sé de donde sale esta disputa. Yo no había leído atentamente a André Bazin, pero lo sospechaba en el origen. Encontraba extraño que se empeñaran en tales discusiones a propósito de las películas...*

FRA: Usted tenía en su mirada las películas de Rossellini o De Sica. Y sin embargo usted no creía en las imágenes verdaderas, en una especie de verdad del mundo que el cine capturaría, revelaría, forzaría. ¿Se formalizó esto en usted, también radicalmente, en esta época?

RR: *Se formalizó pero de una forma rara. Como en la mayor parte de los chilenos, busco lo que hay de extraño, de anomalías en lo cotidiano. Lo que no es lo mismo que buscar una verdad. Lo cotidiano como fuente de extrañeza es propio de América Latina. Se podría hablar de "realismo fantástico", según el título del manifiesto de Alejo Carpentier. Para él, lo fantástico está en paisaje; pero más allá, él está en la realidad discontinua. Y esta discontinuidad recela mucho de los avances estéticos.*

L'Hypotèse du tableau volé.



Christine Buci-Glucksmann: ¿Es aleatoria?

RR: *Es aleatoria si, pero es sobre todo la polisemia y la polifonía. De hecho se presenta en el cine americano, en la lengua americana que opera por tanteos: se avanza una frase, se recula, se la rehace. Al principio de un momento se es muy consciente de sus maneras y se comienza a jugar sobre el hecho de deshacer las frases. Esto se convierte prácticamente en una escuela, la famosa "tanteos y citaciones" del Actors Studio. Continuamente juego sobre ella, sobre el gesto, sobre la ambigüedad del gesto en una situación. Por ejemplo se cree que una persona va a pegar a otra, pero en realidad, su gesto es de cortesía. Se cree que es un gesto de cortesía y de hecho la mata. Hay entonces ambigüedad de la frase, del gesto. Pero igualmente ambigüedad del tiempo. El cine es justamente el lugar donde la ambigüedad de la duración está más agudizada: no se sabe nunca si en un lapso de tiempo han pasado cinco minutos o cinco horas. Es algo que utilizo cada vez más. Al principio no estaba claro para mi, esta gestión del tiempo no estaba decidida. Hoy creo hacer un trabajo más consciente en este punto. Así como en MEMORIA DE LAS APARIENCIAS: la bala de revólver que tarda varios minutos antes de llegar al personaje.*

FR: En sus primeras películas no hay un proyecto individual preciso. Muestran igualmente que no hay un proyecto colectivo , político. Que los discursos políticos, tanto de derecha como de izquierda, están vacíos de sentido.

RR: *Yo muestro que existe un tipo de proyecto político global que es una especie de sopa: toda una fermentación de proyectos, comportamientos, gestos. Todo esto tenía un sentido, yo no pensaba que hacía falta mostrarlo. Me parecía obsceno mostrar un proyecto político con todo lo que comporta como riesgo o tragedia... En suma, lo que siempre he reprochado a los grandes proyectos latino-americanos es confundir la ética y la estética.*

FRA: ¿Para usted la ética y la estética deberían ser distinguidas?

RR: *Yo se que se pueden confundir, que pueden ser la misma cosa... ¡Lo que estaría bien! Para Wittgenstein, ética y estética son indisociable. Igual que para la España medieval que engloba bajo el mismo valor lo bello y lo bueno, "Bonitas". Para mi, es evidente que la belleza es un ensamblaje de huidas y equilibrios. Y la bondad también... que se escapa de otro modo, que se situa siempre en otra parte como una perspectiva al revés, en las antípodas. Las relaciones entre la ética y la estética son siempre conflictivas. No es que la ética reprima, que vaya contra el placer: es una relación más abstracta. La ética quiere el equilibrio, la estética supone un cierto desequilibrio.*

CBG: ¿Como vivió, como vio usted la Unidad Popular?

RR: *La Unidad Popular es un caso típico de esos movimientos utópicos del tercer mundo; como hoy en Filipinas y en Indonesia. La Unidad Popular no creía demasiado en los soviéticos, en los regímenes marxistas-leninistas puros y duros, ni en la socialdemocracia. Practicaba la exclusión pero con un gran entusiasmo. Era un laboratorio donde se testaba diferentes formas de utopías. Tres años de experiencias bastantes costosas.*

FRA: ¿Quiere usted hablar del encuentro con Pierre Klossowki; del paso de sus películas chilenas "no ilusionistas" que exploraban el punto de vista a la estética del simulacro, de la ilusión?

RR: *Lo esencial de mi desarrollo es ir contra el exceso de concreción del cine, de la imagen fotográfica animada. La imagen de un árbol nos vuelve siempre a ese árbol concreto aunque no sea más que un simulacro. Es lo que desarrollaba Roger Mounier en "Contra la imagen", un libro que tubo mucho éxito en América Latina; una especie de acto de acusación de la imagen.*

Yo he descubierto a Pierre Klossowski leyendo "Lógica del sentido" de Gilles Deleuze en Panamá. Yo estaba muy impresionado por la utilización de estas cuestiones muy wittgensteinnianas: la idea de la "pantomima", los "juegos de lenguaje", "el estado de las cosas". ¡Y todo aquello aplicado por todas partes! Era marginal y obsceno para alguien tan púdico como yo. He aquí por que el nombre de Klossowski quedó en mi cabeza. Después, abriendo un día "Vocación suspendida", encontré todos los problemas que había vivido y reflexionado en el Chile de la Unidad Popular. Era una especie de categorización, de catálogo de comportamientos políticos... Yo venía de realizar DIALOGO DE

EXILIADOS que había sido un escándalo entre los exiliados y "Vocación suspendida" mostraba una situación similar en la iglesia católica. El libro de Klossowki me vino bien: comienza como un prólogo, y hasta el final no se percibía que el libro era el prólogo.

FRA: Hay una gran diferencia entre Klosswowki, escritor o dibujante, y usted: como cineasta está en los objetos, en los lugares, en los cuerpos, reales que hace. Usted huye con el "realismo ontológico" de la imagen fotográfica.

RR: *En el trabajo sobre la imagen hay al principio una actitud realista, simple y a la vez ingenua: la imagen reenvía al mundo. Si yo quiero mostrar una cama, la imagen va a llevarnos a todas las camas que se ven en el mundo. Pero no es más que un aspecto, porque esta cama nos envía también a las camas que se ven en el cine, en la televisión, a las camas ya filmadas, ya figuradas. Dicho de otro modo, es porque hay muchas películas que la han grabado volviendo a llamar tanto al mundo real como al "ya filmado". No se puede ignorar este doble efecto cuando se filma. Es el aspecto platónico del cine. Todo ha sido ya filmado en alguna parte antes mismo de la invención del cine; los ejes o mas bien las formas de base existen y han sido fijadas muy rápidas y fuertemente. Estas formas de base constituyen ya una forma de mirar, una forma de ver. Para dar a ver hace falta tener en cuenta estas formalizaciones. Entonces no es exacto que yo no crea en esta idea "baziniana", es que hay que tener en cuenta todo esto de lo "ya filmado".*

Por otra parte , a propósito de esta cuestión del realismo ontológico, es necesario saber que una fotografía es una materia orgánica; la película ("pella": la piel) está hecha con los huesos triturados de millones de caballos sacrificados... Es pues una materia orgánica que retiene una materia abstracta, átomos que tienen el mismo contenido de irrealidad que el pensamiento. El cine pasa por esta materia viva... viva como se dice del vino. Las cosas se mueven, la materia cambia según duraciones diferentes, las flores se pudrirán, esta botella durará un poco más de tiempo. El cine está directamente relacionado a esta pluralidad de duraciones.

CBG: ¿Usted hace continuas referencias al barroco y a su retórica visual. No habría en su trabajo una especie de estética de la disparidad, de la disonancia, por retomar una de las figuras principales de Gracián?

RR: *Yo intento recordar que la disparidad existe. Y esto es también una manera de recordar la muerte. Pero la muerte se convierte entonces en una cosa distinta de la complacencia del morir. Otra cosa más que una melancolía. Ella se convierte al contrario en "útil de trabajo", si hay una muerte general, digamos un aniquilamiento hacia el que va todo, hay otras formas de muerte como el sueño, el olvido, las ausencias, las discontinuidades del montaje del cine... Formalizadas, estas formas de muerte se vuelven útiles retóricos audiovisuales.*

CGB: ¿Pero en esta muerte barroca, hay un mundo disfrutado, un goce del ver sobre un fondo de acordes disonantes, de imágenes fragmentadas, de mundo al revés. De donde viene esta referencia al barroco, e igualmente a un "barroco fantástico" en su obra? ¿Ha "estudiado" la retórica barroca?

RR: *Concretamente mis referencias están en el barroco popular, en la poesía popular chilena que utiliza formas barrocas del siglo XVII. La "décima Espinela" por ejemplo. Uno de los raros casos donde la mayor parte de las formas quedan aún vivas, donde se las utilizan siempre. Hay en la poesía popular el gusto de ocultar, de elevar la adivinanza a un nivel metafísico. Todo un juego de enigmas y de su clasificación según diferentes niveles: los enigmas muy simples, los enigmas muy difíciles, la ligazón de todos estos enigmas que forman una noticia, injertada sobre las otras... Es sorprendente ver estas formas barrocas muy simples que son los "versos redoblados", versos que se leen tanto en un sentido como en otro y que son utilizados constantemente.*

Le Trois Couronnes du matelot.



CBG: Se pone el mundo al revés...

RR: *El mundo al revés es también una poesía popular chilena: se va a improvisar "por el mundo al revés" y las gentes se ponen a jugar con las formas, las paradojas, las situaciones aberrantes, a veces muy simples: un ladrón detrás del juez, la luna en lugar del so!, el sol alrededor de la tierra...*

Hay otras formas de invención que me gustan mucho; y particularmente "el cuerpo disperso". Esta idea me atrae, mi cuerpo esparcido en el mundo... una mano en tal país, mi cabeza en otro y mi ojo en un tercero. Es el estallido en las relaciones del todo y las partes. Si, la cabeza es una parte del cuerpo pero ella misma tiene sus propias partes: los ojos, la nariz, la boca...

CBG: Usted trabaja siempre sobre ficciones "lógicas", sobre un archipiélago de mitos.

RR: *Tengo una sospecha. Tengo la impresión de que todos los mitos comienzan en el estado de El Quijote: son a pri-*

mera vista bromas desengañadas que se transforman ingenuamente en serias más tarde. Yo no creo mucho en lo que de ordinario se afirma de los mitos, ya que los presenta como una expresión, una figuración ante lo incomprensible. Me parece mas bien que al comienzo hay una risa loca... Pienso en la novela naif del nigeriano Amos Tutuola: el héroe es el hijo de Dios pero el lo olvida todo el tiempo... no para de decir "¡Ah" he olvidado de nuevo que soy el hijo de Dios" Un día cuando está rodeado por horrorosos monstruos, pues los cuerpos están hechos de miles de ojos espantosos, el se pregunta como va a poder salir. Y después se contesta: "es verdad, olvidé que soy hijo de Dios" Se transforma en una gran llama, en una gran hoguera... pero el monstruo era un poco friolero y se aprovecha del fuego para calentarse. Este pequeño hombre, un paisano muy activo que mide algunos centímetros. Su talla le acompleja y no aprecia más que su defecto. Un día que se le quiso invitar, se dijo: "Y si se invitara al pequeño". El lo escucho y rebuso ir. Para mi la broma tiene la misma importancia que el mito.

Régime sans pains.



CBG: ¿Y en el horizonte nada?

RR: *Y el horizonte ¡puede ser demasiado! Hay que comprender que en España, en las leyes españolas, los fantasmas, las hadas, los animales fantásticos tuvieron prohibida su existencia durante más de cuatro siglos. Para un teólogo español como Fuente de la Pena por ejemplo no son más que animales invisibles como existen animales visibles. No más peligroso que un murciélago, pero invisible. Estos fantasmas españoles no tienen alma, no son más que una presencia, no son ninguna cosa humana ni ninguna criatura de Dios.No son racionales, son estúpidos. Pero para mí los fantasmas representan el cuestionamiento de la frontera entre los vivos y los muertos. Los muertos atraviesan entre los hombres vivos, los vivos penetran donde los muertos... Es un poco lo que ocurre en el cine.*

Entonces supuse que habiendo tenido la experiencia de los fantasmas, este juego me ha permitido introducir en mis películas este aspecto donde me siento inquieto, donde puedo inquietarme e intentar inquietar. No es solamente las formas aberrantes, la monstruosidad (que no me inquieta nada)...

CBG: ¿Entonces que es lo que le inquieta?

RR: *Toda bestialización los presenta invisibles. Yo tengo miedo de los fantasmas, ¡es todo y es muy simple!.*

¿Cómo no tener miedo de los fantasmas sobre todo los mecánicos? ¿Cómo no tener miedo cuando en la tele usted oye la voz de los que vienen de morir?.

Cuando digo fantasmas mecánicos, entendámonos, yo hablo de la relación entre la máquina y el sueño. Por ejemplo, siempre se ha querido volar y hoy se vuela, pero en avión. Se ha soñado que se podría volar, pero no que se haría comiendo un filete con patatas. ¡No se había pensado en la banalización del vuelo!. Sin embargo, cuando se está en un avión y se mira por la ventanilla, en algunos momentos, se sabe bien que se está realizando un verdadero sueño. Entonces volar existe. El cine está lleno de otros ejemplos que fuerzan a constatar la existencia de relaciones entre los muertos y los vivos. Esto es literal. Desde este punto de vista, lo que reprocho a Borges es que no cree. Yo si; o mejor, yo se que existe.

La Ville des pirates.



CBG: ¿Que diferencia hace usted entre estos dos tipos de imágenes (pictóricas y cinematográficas), y más en general cómo concibe usted la "simulación visual"?.

RR: *Yo puedo retomar la frase de Ortega : "la imagen cinematográfica es centrífuga; la imagen de la pintura es centrípeta". Dicho de otro modo la pintura debe ponerlo todo en el interior, no debe contar más que con lo que muestra, no tiene verdaderos campos exteriores... salvo el resto del mundo del que es como el resumen abusivo. Yo había utilizado esta idea, un poco malintencionadamente, en PUNTO DE FUGA. Un pintor encuentra uno de los cuadros que había perdido. Este cuadro abstracto es utilizado ahora para esconder una mancha de humedad sobre un muro. La mancha, la mancha que pertenece al mundo, parece exactamente la pintura... Este tipo de problemas me dan "que pensar".*

Traducción: Arantxa Irastorza y Julián Ruesga

VAGAMUNDO
REFLEXIONES SOBRE EXILIO
EDWARD SAID

Vagamundo. Reflexiones sobre el exilio. Proyecto de vídeo. Varios autores. 425'.
11 de noviembre al 26 de Noviembre 1994. Museo de Arte Contemporáneo. Sevilla.. 20 de Septiembre al 7 de Octubre. 1995. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

VAGAMUNDO. *Reflexiones sobre el exilio* es una selección de vídeos de varios autores que "perturban" la relación con nuestro propio país y nuestra identidad como individuos dentro de una sociedad. Vagamundo se acerca a los márgenes para dejar constancia de los diferentes tipos de exilios: físicos, mentales, políticos, psíquicos...

En estos vídeos aparecen mezclados sueños, narración, diarios y metraje documental, llegando hasta el límite de un tipo de ficción que nos hace traspasar las fronteras entre "nosotros" y los de "fuera" hasta situarnos en el peligroso territorio de la no-pertenencia.

Pensar sobre el exilio resulta aunque parezca extraño, sugerente, pero experimentarlo es horrible. Supone una brecha incurable entre una persona y su lugar de origen, entre el yo y su verdadero hogar. La tristeza constituye su componente esencial y ésta jamás puede superarse. Y así como es cierto que la literatura y la historia reflejan acontecimientos heroicos, románticos, gloriosos e incluso triunfantes de la vida de numerosas personas exiliadas, dichos esfuerzos son sólo una manera de sobreponerse al sentimiento de mutilación que conlleva el de extrañamiento. Los logros del exilio se encuentran socavados de forma permanente por la pérdida de aquello que se ha dejado atrás para siempre.

Pero aunque es verdad que el auténtico exilio es una situación de pérdida terminal, cabe preguntarse el por qué se ha transformado tan fácilmente en un tema tan potente e incluso tan enriquecedor de la cultura contemporánea. Nos hemos acostumbrado a pensar que nuestra misma época está espiritualmente huérfana y alienada, que es la edad de la ansiedad y el extrañamiento. Nietzcshe nos enseñó a sentirnos incómodos con la tradición y Freud a contemplar la intimidad doméstica como un rostro educado, maquillado sobre una base de ira parricida e incestuosa. La cultura moderna occidental se ha constituido en gran medida a partir de los emigrantes, los refugiados y los exiliados. En Estados Unidos, el pensamiento estético, intelectual y académico es lo que es, hoy en día, gracias a las personas que se refugiaron en este país por culpa del fascismo, del comunismo y demás sistemas políticos en los que se practicaba la represión o la expulsión de los disidentes. El crítico George Steiner ha llegado incluso a proponer la perspicaz teoría de que existe todo un género literario occidental que puede calificarse de "extraterritorial", una narrativa escrita por exiliados y que trata sobre temas del exilio, un tipo de literatura que viene a simbolizar la época del refugiado. Steiner considera que "parece apropiado que los que crean arte en una civilización que linda con la barbarie y que ha dejado sin hogar a tantas personas, deban constituirse ellos mismos en poetas sin hogar y en gente que vaga por el lenguaje. Excéntrico, remoto, nostálgico y deliberadamente atemporal...".

En otros períodos históricos, los exiliados pensaron de forma similar sobre los cruces culturales y transnacionales, padecieron idénticas frustraciones y penalidades, y desempeñaron tareas igualmente críticas y lúcidas. Por poner un ejemplo brillante de lo anteriormente dicho, podemos citar la obra Los exiliados románticos, el clásico estudio de los intelectuales rusos agrupados en torno a Herzen. Pero la diferencia existente entre los exiliados anteriores y los del periodo histórico que nos ha tocado vivir reside en la apabullante necesidad que tenemos de subrayar la dimensión del mismo. La época actual, el imperialismo, con su forma moderna de hacer la guerra y la casi teológica ambición de los gobernantes totalitarios, hace que nos encontremos sin duda en un momento al que se puede denominar la época del refugiado, del desplazado, de la inmigración en masa.

Frente a este panorama tan enorme e impersonal, es imposible poner el exilio al servicio de ideas humanistas. A la escala en que éste se practica en el siglo XX, no puede concebirse desde una perspectiva estética ni humanista: lo más que puede hacer la literatura sobre el exilio es cosificar la angustia de una situación que la mayoría de personas no tienen que experimentar por sí mismas. Por el contrario, el pensar que la información que tenemos del exilio a través de la literatura es algo beneficioso sólo logra trivializar las mutilaciones, las pérdidas infringidas a aquellos que las sufren, el mutismo con el que responden a cualquier intento de entenderlo como algo "bueno para nosotros". ¿Acaso no es verdad que el punto de vista que la literatura asi como la religión ofrecen del exilio, sólo sirve para oscurecer una espantosa verdad: que éste es un fenómeno inevitable e insoportablemente secular y constante a lo largo de la historia, que realmente es un acto que unas personas infringen a otras y que, a semejanza de la muerte pero sin la última piedad que la muerte real nos concede, ha privado a millones de personas del carácter nutricio de su tradición, su familia y su medio geográfico?.

History and Memory. Rea Tajiri, 1991.



El hecho de conocer a un poeta en el exilio, a diferencia de la lectura de poesía sobre este fenómeno, nos permite ser testigos de la antinomia del exilio materializada y soportada con una intensidad única. Hace varios años tuve la oportunidad de pasar una temporada con Faiz Ahmad Faiz, el poeta urdu más importante de nuestro tiempo. Estaba exiliado de Pakistán, su tierra, por oponerse a la dictadura militar de Zia y no encontró precisamente una gran acogida en un Beirut corroído por luchas intestinas. Sin lugar a duda, sus mejores amigos eran palestinos, pero yo me dí cuenta que a pesar de existir una afinidad espiritual entre ellos, nada podía equipararse a las vivencias consustanciales al propio idioma, a sus convenciones poéticas o a su bagaje histórico y vital. Tan sólo una vez cuando Eqbal Ahmad, un amigo pakistaní y compañero de exilio fue a Beirut experimenté la sensación de que Faiz se sobreponía a su constante estado de extrañamiento. Estábamos los tres sentados en un modesto restaurante de Beirut, bien entrada la noche, cuando Faiz se puso a recitar poesía. Conforme el tiempo iba transcurriendo, Faiz y Eqbal dejaron de traducirme los poemas, pero este hecho dejó de tener importancia. No hacía falta traducir lo que tuve ocasión de presenciar: fue una representación de la vuelta a su tierra a través de los sentimientos de desafío y pérdida, como si le estuvieran diciendo a Zia "estamos aquí". Por supuesto que en realidad el que estaba en su país era Zia y que no había forma humana de que éste pudiera escuchar sus voces exultantes.

Amnesia. Beth B.



Rashid Hussein fué un palestino que tradujo al árabe a Bialik, uno de los mejores poetas modernos hebreos. Su elocuencia lo situó como un orador nacionalista sin rival en el periodo posterior a 1.948. Primero trabajó de periodista en lengua hebrea en Tel Aviv y consiguió establecer cauces de diálogo entre los escritores árabes y judíos a pesar de ser nacionalista y apoyar a Nasser. Con el paso del tiempo no pudo aguantar más las tensiones a las que se vio sometido y se marchó a vivir a Nueva York. Allí se casó con una judía y se puso a trabajar en la oficina de la OLP de las Naciones Unidas. Sin embargo, a menudo sacaba de quicio a sus superiores jerárquicos dentro de la organización por sus ideas poco convencionales y sus puntos de vista llenos de ideas utópicas. Se marchó de Nueva York para intentar vivir en un país árabe en 1.972, pero a los pocos meses ya estaba de vuelta. Se había

sentido desplazado en Siria e infeliz en El Cairo. Nueva York le ofreció refugio de nuevo, el refugio que le proporcionaron sus borracheras y su inactividad. Su vida se había derrumbado, pero seguía siendo la persona más hospitalaria del mundo. Se murió una noche, después de haber bebido mucho, mientras fumaba en la cama. El cigarrillo inició el fuego que se extendió por toda una pequeña biblioteca de cassettes compuesta fundamentalmente por poetas recitando sus propios versos. Le asfixió el humo de los cassettes. Su cuerpo fue repatriado para que se le enterrara en Musmus, un pueblecito de Israel donde aún vive su familia.

Incidence of Catastrophe, Gary Hill.



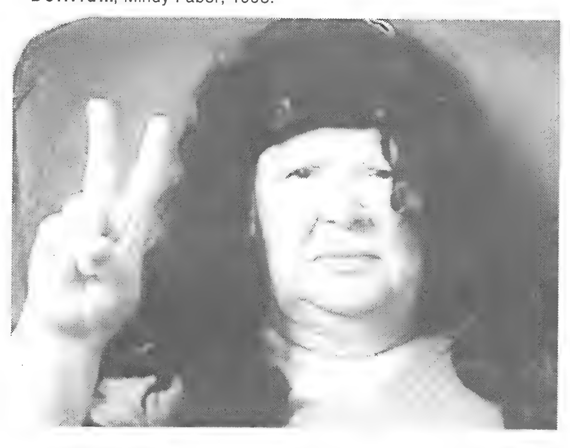
Estos y tantos otros poetas exiliados otorgarían dignidad a una condición legislada para denegársela, para despojarlos de su identidad . A partir de aquí, es evidente que para analizar el exilio como una forma de castigo político contemporáneo, debemos cartografiar territorios de experiencia que transciendan aquellos marcados por la literatura del propio exilio. Nos encontramos con la realidad histórica de que por un lado, uno tiene que exiliarse y por el otro, de que el nacionalismo a menudo se afirma de forma sangrienta. ¿Poseen el nacionalismo y el exilio atributos intrínsecos? ¿O simplemente son dos variedades opuestas de paranoia?.

A estas preguntas jamás se las puede contestar ni de una vez por todas, ni por completo, porque cada uno da por hecho de que sobre el nacionalismo y el exilio se puede hablar de forma neutral, sin relacionar el uno con el otro. Y eso es totalmente imposible. Y es imposible por que ambos términos conforman un todo, desde lo más colectivo de los sueños colectivos hasta lo más íntimo de las íntimas emociones, por lo que apenas existe un lenguaje al que ambos puedan adecuarse, ya que en las ambiciones públicas y sin fisuras del nacionalismo no hay nada que pueda conectar con aquello que es consustancial a la terrible suerte del exiliado.

Porque el exilio, al contrario que el nacionalismo, es fundamentalmente un estado de ser discontinuo. Los exiliados están completamente despojados de sus raíces, de su tierra, de su pasado. Generalmente no tienen ni ejército ni estado aunque a menudo anden a la búsqueda de ambos. Por ello, al ver sus vidas destrozadas, generalmente sienten una urgente necesidad de identificarse con una ideología triunfante o con un pueblo que tiene que retornar a su lugar de origen. El punto crucial de lo antes mencionado, reside en que la condición del exiliado, si se le separa de una ideología triunfante diseñada para recomponer la historia fragmentada que el exilio provoca, a base de dotar a éste de una nueva totalidad, es a la vez virtualmente insoportable e insostenible en el mundo actual... Sólo hace falta para convencernos observar el destino de los judíos, los palestinos y los armenios.

Noubar es un solitario armenio amigo mío. Sus padres se vieron obligados a marcharse del este de Turquía en 1915 después de que se masacrara a su familia. A su abuela materna le cortaron la cabeza. Los padres de Noubar se fueron a Aleppo y después a El Cairo. A mediados de los años 60, la vida en Egipto empezó a complicarse para los que no eran egipcios, y sus padres junto sus cuatro hijos fueron trasladados a Beirut por una organización internacional. En Beirut vivieron poco tiempo en una pensión y después les dieron una casita de sólo dos habitaciones en las afueras de la ciudad. No tenían dinero en Líbano por lo que tuvieron que esperar ocho meses hasta que una organización humanitaria los trasladara a Glasgow. De allí a Gander y de Gander a Nueva York. Viajaron en autobús de Nueva York a Seattle, la ciudad que la organización les había asignado para vivir en Estados Unidos. Cuando yo le pregunté ¿Seattle?, Noubar me sonrió con resignación como si me estuviera diciendo: "mejor Seattle que Armenia", país que nunca conoció, Turquía donde tantos armenios fueron asesinados, o Líbano donde tanto su vida como la de sus familiares corrió un gran peligro. A veces exiliarse es mejor que quedarse o no poder marcharse, pero sólo a veces.

Delirium, Mindy Faber, 1993.



Porque nada es seguro. El exilio es una condición que le hace a uno sentirse celoso. Lo que se consigue es precisamente aquello que no se desea compartir, y es en ese delimitar de fronteras alrededor de uno y de los propios compatriotas cuando los aspectos menos atractivos del exilio empiezan a emerger: un sentido exagerado de la solidaridad

de grupo, una apasionada hostilidad frente a los que no pertenecen a él, aunque también padezcan la misma condición de exiliados. ¿Acaso hay un antagonismo más exacerbado que el existente entre los judíos sionistas y los palestinos?. Los palestinos sienten que los judíos les han obligado a exiliarse, los judíos, el pueblo exiliado por antonomasia. Pero los palestinos saben también que su propio sentido de identidad nacional se ha nutrido de un ambiente provocado por el exilio, en donde cualquier persona que no es un hermano o hermana de sangre se convierte en enemigo, en donde todos los que no son simpatizantes de su causa son agentes de un poder hostil y en donde la menor desviación de la línea del grupo al que se pertenece, constituye un acto de traición y deslealtad de la peor especie.

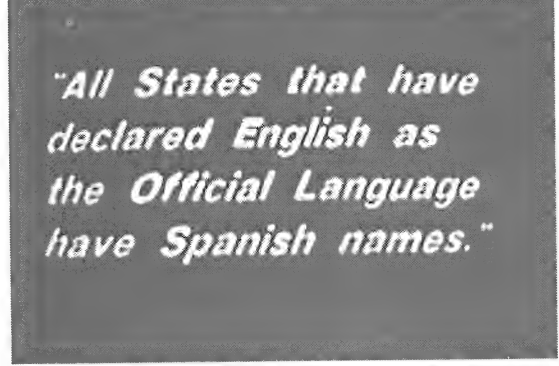
Quizás en esto resida el destino más singular del exilio: el convertirse en exiliados por culpa de los que previamente han padecido su misma suerte, el tener que volver a pasar por el proceso de verse privados de sus raíces por causa de otros exiliados. Todos los palestinos se preguntaban en el verano del 82 que inarticulada necesidad conducía a Israel, que ya los había echado de sus hogares en 1948, a expulsarlos continuamente de sus casas y de los campos de refugiados de Líbano. Pareciera que la experiencia colectiva y reunificada de los judíos, representada por Israel y los judíos sionistas de hoy en día, no pudiera tolerar otra historia de desposeídos y de pérdida existente junto a ellos; una intolerancia constantemente reforzada por la hostilidad israelí hacia el nacionalismo palestino que lleva 46 años tratando con tanto dolor, de unificar una identidad nacional en el exilio.

Esta necesidad de reconstruir una identidad a partir del empecinamiento y de la fragmentación que el exilio provoca se encuentra en los primeros poemas de Mahmud Darwish, cuya ingente obra puede considerarse un esfuerzo épico para transformar los versos líricos que expresan el sentimiento de pérdida en el drama de un retorno pospuesto de forma indefinida:

Pero yo soy el exilio.
Séllame en tus ojos.
Llévame a donde tú estés-
Llévame a lo que tú seas.
Restaura el color de mi cara
Y el calor de mi cuerpo
La luz del corazón y de la vista,
La sal de pan y del ritmo,
El sabor de la tierra...de la madre patria.
Escúdame en tus ojos.
Llévame como si fuera una reliquia de la casa de la tristeza.
Llévame como si fuera un verso de mi tragedia;
Llévame como si fuera un juguete, un ladrillo de la casa.
Y así, nuestros hijos se acordarán de volver.

El patetismo de los exilados se basa en la pérdida de contacto con la satisfacción que proviene de la tierra: la vuelta a casa es imposible.





Work in progres, Luis Valdovino.

El cuento de Joseph Conrad "Amy Foster" probablemente sea la representación más descarnada del exilio que se haya escrito nunca. Conrad se consideraba un exiliado polaco y casi toda su obra (así como su vida), llevan el sello inconfundible de la obsesión del emigrante sensible a su propio destino y de los desesperados intentos que ejerce para poder establecer una relación satisfactoria con la nueva realidad que le rodea. "Amy Foster" es en este sentido una obra confinada a los problemas del exilio, quizás tan excesivamente confinada a dicha situación que por ello no es una de las obras más conocidas de Conrad. Así describe el autor, por poner un ejemplo, la agonía de Yanko Goorall, el protagonista, un campesino de la Europa del Este, cuyo barco que se dirigía a América, naufraga en la costa británica.

Es ciertamente duro para un hombre, el encontrarse en algún rincón desconocido del planeta, y verse allí como un ser perdido, extranjero, de procedencia misteriosa, incapaz de captar la realidad que le rodea y sin nadie a quien pedir ayuda. Con todo, de todos los aventureros náufragos en los confines más salvajes del mundo, creo que no hay ninguno que haya tenido que padecer un destino tan trágico como el hombre del que os estoy hablando, el más inocente de todos los aventureros que hayan naufragado nunca...

Yanko se marchó de su país ya que las presiones a las que se veía sometido le resultaban insoportables. América le seducía con sus promesas pero donde finalmente tiene que

quedarse es en Inglaterra. Se ve obligado a soportar el permanecer en un país cuya lengua desconoce y donde se le teme y no se le comprende.

Unicamente Amy Foster una joven campesina trabajadora y fea intenta comunicarse con él. Se casan y tienen un hijo pero cuando Yanko cae enfermo, Amy, asustada y confusa se niega a cuidarlo, se lleva a su hijo y le abandona. Esta huída acelera la triste muerte de Yanko, que como la muerte de varios héroes en las novelas de Conrad se representa como resultado de la combinación entre la terrible suma de la soledad que padece y la indiferencia del mundo que le rodea. Conrad describe el destino de Yanko como "el desastre supremo de la soledad y desesperación".

L'importance du temps passe; Oublier, Stéphane Goël.



La terrible suerte de Yanko nos conmociona: un extranjero permanentemente asustado y solo en medio de una sociedad con la que no puede comunicarse. Pero el propio exilio de Conrad le hace exagerar las diferencias entre Yanko y Amy: Yanko es atractivo, de ojos claros y brillantes, elegante, mientras que Amy es corpulenta, aburrida y de expresión estúpida. Cuando Yanko muere parece como si todo su anterior cariño hacia él hubiera consistido sólo en una trampa para seducirlo y luego atraparlo fatalmente. La muerte de Yanko es romántica, el mundo es un lugar brutal sin capacidad para apreciar lo que sucede en su entorno. Nadie le comprende, ni siquiera Amy, la única persona cercana a él. Conrad se apropió de este miedo neurótico al exilio y lo convirtió en un principio estético. Nadie puede entenderse ni comunicarse en el universo creado por Conrad, pero paradójicamente esta radical limitación de las posibilidades del lenguaje no inhibe los elaborados esfuerzos que se llevan a cabo para comunicarse. Toda la narrativa de Conrad está basada en gente solitaria que no para de hablar (ya que verdaderamente ¿quién de los grandes autores modernistas ha sido más locuaz y ha utilizado más adjetivos que el propio Conrad?), cuyos intentos por impresionar a los demás intensifica, en lugar de reducir la sensación inicial de aislamiento. Todos los exiliados creados por Conrad temen y se ven condenados a imaginar constantemente el espectáculo de una muerte solitaria, iluminada, por decirlo de alguna manera, por unos ojos incapaces de responder, de comunicarse.

Los exiliados contemplan a los no exiliados con resentimiento resentimiento. Ellos pertenecen a su medio, mientras que el exiliado está desplazado del suyo. ¿Qué significa nacer en un sitio, saber que eres de allí y que te vas a quedar a vivir en él para siempre?.

Aunque es cierto que cualquier persona que no puede volver a su país es un exiliado, se pueden establecer algunas diferencias entre exiliados, refugiados, expatriados y emigrantes. El exilio tuvo su origen en la antigüedad con la puesta en práctica del destierro. Una vez desterrado, el exiliado vivía una vida triste y anómala, estigmatizado por el hecho de ser considerado un intruso, un extranjero. En cambio, los refugiados constituyen un modelo creado en el S. XX. La palabra "refugiado" ha tomado un cariz político que nos hace pensar en el desplazamiento de grandes masas de personas inocentes y perplejas que requieren una ayuda internacional urgente, mientras que la figura del "exiliado" conlleva, a mi modo de ver, un matiz espiritual.

Los expatriados viven voluntariamente fuera de su país de origen, normalmente por razones personales o sociales. A Hemingway y a Fitzgerald nadie les obligó a vivir en Francia. Los expatriados pueden compartir la soledad y el sentimiento de separación propios de la condición del exilio, pero no padecen sus rígidas prohibiciones.

Los libros por las piedras, Marcelo Expósito.



Los emigrantes disfrutan de un estatus ambiguo. Técnicamente, un emigrante es cualquiera que emigra a un nuevo país. La posibilidad de elección cabe en caso de los oficiales coloniales, los misioneros, los expertos técnicos, los mercenarios y los consejeros militares enviados desde otros países. En cierta forma comparten con los exiliados características parecidas, la diferencia reside en que ellos no han sido desterrados. Mientras que a aquellas personas que se asentaron en Africa, en ciertas zonas de Asia y en Australia se les puede considerar exiliados, la etiqueta de exiliado desaparece en tanto que pioneros y forjadores de un nuevo país. Una buena parte de la vida del exiliado está basada en intentar compensar la pérdida y la desorientación sufrida por el exilio, el intento de crear un mundo nuevo al que gobernar. A nadie

parece sorprenderle el hecho de que haya tantos exiliados novelistas, jugadores de ajedrez, intelectuales y activistas políticos. Todas estas ocupaciones requieren una mínima inversión en objetos y sitios junto a una gran demanda en cuanto a conocimientos y movilidad se refiere. Resulta bastante lógico pensar que el nuevo mundo del exilio es irreal y dicha falta de realidad lo asemeja a la novela. Georg Lukás en su obra La Teoría de la Novela argumenta de forma convincente que la novela, un género literario creado a partir de la falta de realidad, de la ambición y la fantasía, es la forma apropiada para narrar "la carencia transcendental de haberse quedado sin patria". Según Lukás, la épica clásica se desarrolla a partir de culturas muy asentadas, en los que los valores son claros y la identidad estable, la vida no cambia. La novela europea se basa precisamente en la experiencia contraria, aquella basada en una realidad cambiante en la que el héroe o la heroína de clase media, itinerante y desheredado, parte a la búsqueda de construir un mundo nuevo que de alguna manera se asemeje al viejo que se ha dejado atrás para siempre. En el género épico no existe ese otro mundo, tan solo la finalidad de éste. Ulises vuelve a casa después de vagar durante años. Aquiles muere porque no puede escapar a su destino. La novela existe, sin embargo, porque puede haber otros mundos como alternativas para los errantes, los exiliados y los especuladores burgueses.

Las seis en punta, Julio Meden.



Aunque les vaya bien en el país de acogida, los exiliados son siempre personas excéntricas que sienten su diferencia (incluso aunque la exploten con frecuencia) como una forma de orfandad. Todos aquellos que se encuentran sin patria, se habitúan a ver todos los elementos nuevos y modernos como algo falto de naturalidad y que les resulta ajeno, como una muestra de actitudes que reflejan el estar a la última moda. Y por ello se aferran a la diferencia como un arma arrojadiza, presta para ser utilizada con rigidez, como una forma que usan para insistir celosamente en que tienen derecho a negarse a pertenecer a su nuevo entorno.

Tal hecho generalmente se traduce en un nivel de intransigencia imposible de ignorar. La rigidez, la exageración y la tendencia a sobredimensionar los hechos son todos estados característicos de los sentimientos de los exiliados, formas de los que estos se valen para convencer al mundo de que acepte su punto de vista , que cada vez se convierte en más y más inaceptable, ya que de hecho no se está dispuesto a que tal punto de vista se acepte. Al fin y al cabo, este sentimiento sólo es propiedad de uno mismo. La serenidad y la calma son los calificativos que menos pueden asociarse al comportamiento de los exiliados. Los artistas exiliados son claramente desagradables, y su forma de ser tan testaruda está presente en el tono exaltado de su propia obra.

Grosstadt/Zigeuner, Làszlo Moholy-Nagy



La visión de Dante en La Divina Comedia es una obra de tremenda potencia en su universalidad y particularidad. Pero incluso la beatífica paz que se encuentra en el Paradiso conlleva rastros de venganza y crueldad, representados a la hora de juzgar, en el Infierno ¿Quién sino un exiliado como Dante, desterrado de Florencia, utilizaría la eternidad como un lugar para ajustar cuentas?

James Joyce eligió la condición de exiliado: lo hizo para imprimirle fuerza a su vocación artística. De una forma misteriosa y eficaz -como Richard Ellman nos ha mostrado en su biografía- el escritor no perdía ocasión para avivar dicha pelea, para mantener la oposición más estricta a todo aquello que le resultara familiar. Ellman dice que "cada vez que las relaciones con su país corrían el peligro de mejorar, (Joyce) se buscaba un nuevo incidente para hacer mas sólida su intransigencia y reafirmarse en lo acertado de su decisión de haber dejado voluntariamente su país". La obra de Joyce trata de lo que el describió en una carta como la forma de estar "solo y sin amigos". Y aunque es extraño escoger el destierro como forma de vida, Joyce entendió perfectamente las duras pruebas que se autoimpuso.

Pero el éxito de Joyce como exiliado acentúa la pregunta que se encuentra alojada en la esencia de dicho predicamento: ¿es el exilio una condición tan extrema y tan privada que cualquier instrumentalización que de ella se haga se convierte finalmente en una trivialización de la misma? ¿Cómo es posible que la literatura sobre el exilio haya existido como un topos de la experiencia humana junto a la literatura de aventuras, de la educación y del descubrimiento en

todas las dimensiones que la propia vida implica?. ¿Pertenece este último al mismo tipo de exilio que aquél que literalmente mató a Yanko y ha ocasionado la relación costosa y a menudo deshumanizadora que se da entre el exilio y el nacionalismo del S.XX? ¿O es una variedad más benigna de paranoia?.

¿Puede que una buena parte del interés contemporáneo por el exilio se remonte a la vaga idea de que en cierta forma los no exiliados pueden compartir con los exiliados los beneficios del exilio, como una prueba que se puede aportar cuando se habla de redención?. Hay que admitir que esta noción, es plausible hasta cierto punto. Al igual que los itinerantes investigadores medievales o los cultos esclavos griegos del Imperio Romano, los exiliados -las personas destacadas dentro de los que comparten dicha condición-, enriquecen el nuevo medio en el que viven. Y, por supuesto, "nosotros" nos concentramos en este enriquecimiento que "su" presencia conlleva, no en los aspectos dolorosos que el exilio encierra para ellos ni en sus necesidades. Pero si contemplamos este fenómeno desde una perspectiva política pesimista en relación al hecho de los exilios masivos actuales, los exilios individuales nos obligan a reconocer el trágico destino de aquellos que se ven obligados a dejar su tierra por culpa de un mundo a toda costa despiadado.

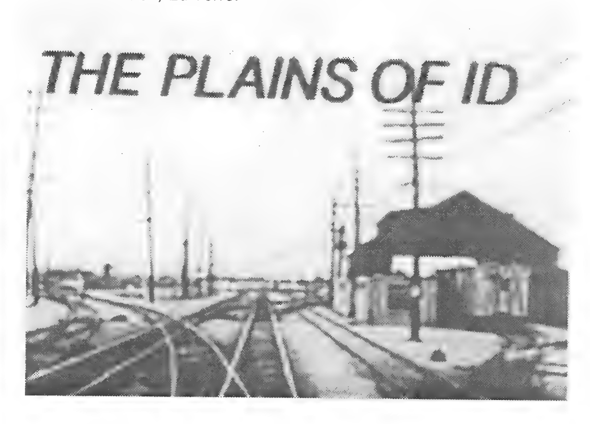
The Motherland, Juan Downey.



En una generación anterior a la nuestra, Simone Weil analizó el dilema que impone el exilio de la manera más concisa posible: "Tener raíces es quizás la necesidad más importante del alma humana y la menos reconocida". A su vez Weil también quería expresar que la mayor parte de los remedios que se buscan para ayudar a la gente que ha perdido sus raíces en el periodo histórico en que nos ha tocado vivir, lleno de guerras mundiales, deportaciones y exterminio en masa, son casi tan peligrosos como los problemas que pretenden remediar. El estado, -el estatalismo para ser más precisos-, es uno de los más peligrosos de ellos, ya que la veneración al estado tiende a suplantar cualquier tipo de relación entre las personas.

Weil nos ofrece una nueva visión de la intrincada complejidad de las presiones y coacciones que residen en el núcleo central de la situación del exilio que, como he señalado anteriormente, es la forma mas cercana a la tragedia con la que nos encontramos hoy en día. Origina el hecho evidente de la soledad y el desarraigo, lo que conlleva una especie de narcisismo masoquista que se resiste a todo tipo de esfuerzo por mejorar las condiciones de vida, el enriquecimiento cultural y el dar una nueva perspectiva a la idea de comunidad. En esta situación extrema, el exiliado puede convertir el exilio en un fetiche, en una práctica que le exime de todo tipo de conexiones y compromisos. Vivir como si todo lo que le rodea fuera algo temporal, y quizás trivial, es caer preso de un cinismo egoísta así como de una penosa falta de amor. Más frecuente aún es que la presión del exilio conduzca a los exiliados a afiliarse a partidos y a los movimientos nacionalistas. Al exiliado dicha situación le ofrece un conjunto nuevo de afiliaciones y la posibilidad de desarrollar nuevas lealtades. Pero a su vez puede ocasionarle un grado de pérdida: de perspectiva crítica, de reserva intelectual y de coraje moral.

Los Angeles: the 60's in the 90's. Bruce Yonemoto, Melissa Totten, Ed Torre.



También es preciso reconocer que el nacionalismo defensivo de los exiliados a menudo adopta a la vez que una nueva forma de autoconocimiento, formas de autoafirmación menos atractivas. Proyectos de reconstrucción tales como el constituir una nación en el exilio (como es el caso de los judíos y los palestino en este siglo), llevan consigo el construir una historia nacional, el vivificar un idioma que se estaba perdiendo, así como la fundación de instituciones nacionales, tales como bibliotecas y universidades. Y tales hechos, aunque a veces promueven un etnocentrismo trasnochado, producen a la vez investigaciones sobre la identidad que inevitablemente van más allá de conceptos positivos y sencillos como el de "etnicidad". Por ejemplo, existe una cierta inhibición en una persona que intenta entender por que la historia de los palestinos y de los judíos adoptan ciertos modelos, por qué a pesar de la opresión y el miedo a la extinción, un ethos particular permanece vivo en el exilio.

Por tanto, es forzoso que yo hable del exilio no como un privilegio, sino como una alternativa a las instituciones de

masas que dominan el mundo moderno . Después de todo el exilio no es algo que se escoge, sino que se nace exiliado, es algo que se le impone a uno. Pero, con la condición de que el exiliado rechace quedarse al margen dedicándose exlusivamente a lamerse sus heridas, hay muchas cosas sobre las que se puede aprender: tanto hombres como mujeres deben cultivar una subjetividad escrupulosa (no una autoindulgente, ni amargada).

Nation, Tom Kalin.



Quizás el ejemplo mas riguroso de dicha subjetividad podemos encontrarla en la obra de Teodoro Adorno, el filósofo crítico alemán de raza judía. La obra maestra de Adorno, Mínima Moralia, es una reflexión autobiográfica que escribió en el exilio, se subtitula Reflexionen aus dem beschädigten Leben (Reflexiones sobre una vida jubilada). Adorno se opone radicalmente a lo que el filósofo llama el mundo "administrado". Adorno veía toda la vida conformada como "ready-mades", como casas prefabricadas. Consideraba que todo lo que uno dice o piensa, lo mismo que todo objeto que uno posee, es en última instancia una simple mercancía. El lenguaje es una jerga, los objetos algo que comprar. La misión del exiliado consiste en rechazar y oponerse a tal estado de cosas.

El pensamiento de Adorno se basa en la creencia de que sólo se puede conseguir un auténtico sentimiento de sentirse en casa enraizado, aunque sea de forma frágil y vulnerable, por medio de la escritura. En cualquier otro lugar el sentirse en casa es un concepto de hogar que pertenece al pasado. Los bombardeos de las ciudades europeas, así como los campos de concentración o de trabajo, son simplemente ejecutores de lo que el inmanente desarrollo tecnológico había decidido ya hace tiempo en que se iba a convertir el concepto de hogar. Esta idea sólo sirve hoy en día para arrojarla a la basura como si fueran viejas latas de comida". Por decirlo brevemente, Adorno dice con seria ironía que "la moralidad consiste en no considerarse en casa en la propia casa".

Seguir a Adorno es alejarse del "hogar" para poder mirarlo con la distancia del exilio. Y existe un mérito considerable en darse cuenta de las discrepancias entre diversos conceptos e ideas y lo que ellas realmente generan.

El hogar y el habla es algo que damos por hecho que pertenecen al campo de la naturaleza, y las implicaciones que dicha afirmación conlleva se convierten en conceptos dogmáticos y ortodoxos.

El exiliado sabe que en un mundo contingente y secular, el hogar siempre es algo provisional. Las fronteras y los límites, las barreras que nos encierran dentro de un territorio familiar, pueden también convertirse en prisiones y con frecuencia se defienden mas allá de lo razonable y necesario. Los exiliados cruzan fronteras, rompen barreras de pensamiento y experiencia.

Hugo de San Victor, un monje sajón del siglo XII escribió estas bellas y sobrecogedoras palabras:

Es por tanto fuente de gran virtud para una mente formada aprender, poco a poco, primero a cambiar el punto de vista sobre las cosas invisibles y transitorias para que más tarde se las pueda dejar atrás por completo. El hombre que encuentra su tierra natal dulce, es un tierno principiante, aquél al que cada trozo de tierra le sea igual que su lugar de origen es ya un hombre fuerte, pero aquél que considera todo el mundo como un lugar extranjero es perfecto. El alma tierna ha fijado su amor en un lugar del mundo, el hombre fuerte ha extendido su amor a todos los confines. El hombre perfecto ha extinguido el suyo.

Delirium, Mindy Faber, 1993.



Eric Auerbach, el gran investigador literario del siglo XX, que pasó los años de la guerra exilado en Turquía, cita este pasaje como indispensable para cualquiera que desee transcender los límites provinciales y nacionales. Sólo al abrazar esta actitud puede un historiador empezar a captar la experiencia humana y sus documentos escritos con toda su particularidad y diversidad; en caso contrario, el o ella permanecerán mas comprometidos con las ideas de exclusión y reacciones cargadas de prejuicios, en lugar de la libertad que el conocimiento posibilita. En este sentido, conviene señalar que Hugo menciona dos veces que el "hombre fuerte" o el "hombre perfecto" alcanza la independencia y la falta de ataduras trabajando a partir de la depencia inherente a la condición humana, no rechazándola.

Se habla de la suerte del exiliado sobre la base de la existencia del amor y ligazón que sienten por su lugar de origen. Lo indiscutible de la condición de exiliado no es que se pierda la tierra de uno ni el amor por ella, sino que dicha pérdida es consustancial a la existencia de ambas.

The passing, Bill Viola.



Contemplemos nuestras experiencias como si fueran a desaparecer. ¿En base a qué están ancladas en la realidad? ¿Qué salvaríamos de ellas? ¿Cuales abandonaríamos? Sólo aquellas personas que han conseguido un alto grado de independencia, de falta de ataduras, aquellas para las que la idea de su tierra es algo "dulce", pero cuyas circunstancias imposibilitan el recobrar dicha dulzura, pueden responder a tales preguntas. (A tales personas, también les resultaría imposible encontrarse satisfechas a partir de elementos sustitutorios fabricados a partir de pensamientos ilusorios o dogmáticos).

Estas ideas pueden parecerle a algunos una receta para aliviar una perspectiva pesimista y, junto a ella, una actitud de desaprobación frente a todo rechazo a cualquier entusiasmo o alegría espiritual. Y no se trata de eso. Mientras quizás pueda parecer extraño el hablar de los placeres del exilio, existen una serie de aspectos positivos en esta situación de los que puede hablarse. Si contemplamos "al mundo entero como un lugar extranjero", tal punto de vista nos posibilita observar el mundo desde una perspectiva mucho más amplia. La mayoría de las personas tan sólo perciben a lo largo de su vida una única cultura, un único lugar en el que vivir, un sólo hogar. Los exiliados se dan cuenta de que hay por lo menos dos, y dicha pluralidad de visión lleva consigo un conocimiento de dimensiones simultáneas, un conocimiento que, utilizando una palabra proveniente del campo de la música, nos sirve de contrapunto.

Para un exiliado, las diferentes formas y actividades en las que se desarrolla su vida, han de enfrentarse por fuerza a sus recuerdos de las mismas circunstancias en un medio diferente. Es por ello por lo que, tanto los lugares de antaño, como los nuevos, constituyen algo vívido, actual, que transcurre a la vez de forma polifónica.

Existe un placer único en este tipo de conocimiento de la realidad, especialmente si el exiliado es consciente de que tales yuxtaposiciones contrapuntuales, originan una disminución de los juicios ortodoxos y aumentan los sentimientos de solidaridad, la capacidad de empatizar con lo nuevo. También constituye un logro personal, el conseguir encontrarse como si se estuviese en el propio lugar de origen, en cualquier parte del mundo.

Sabda, Dan Reeves.



Sin embargo, tal hecho conlleva una serie de riesgos. El hábito de sentirse obligado o tener que disimular es algo tremendamente doloroso a la vez que es capaz de destrozar los nervios de cualquiera. El exilio jamás puede ser un estado en el que uno se encuentre satisfecho, alegre y seguro. Como dice Wallace Stevens, el exilio es "un estado mental invernal", en el cual, la emoción del verano y del otoño al igual que la de la primavera, e algo que existe potencialmente pero que resulta inalcanzable. Quizás ésto es otra manera de decir que la vida del exiliado se mueve según un calendario diferente y tiene menos que ver con las estaciones del año y con el sentimiento estabilizador de sentirse en casa, que la vida en la propia tierra. El exilio es la vida que se vive fuera del orden normal. Es nómada, carece de centro, es contrapuntual, pero tan pronto como uno se acostumbra a él, siente que su fuerza desestabilizadora irrumpe de nuevo.

Traducción: Mª José Belbel.



LOS PASOS DEL AVESTRUZ

un espectáculo de **Emak Bakía Baita**

representado en El Planta, Granada. 1994

Emak Bakía Baita lleva mucho tiempo haciendo cosas. Varios años con representaciones que alcanzan casi el centenar entre su primer espectáculo -El inventario de Henry Bengoa- y el último -Los pasos del avestruz- que se representó en Granada. Decenas de horas de trabajo en escenarios públicos, pero siempre en euskal Herria y en la lengua en la que los textos se escribieron, el euskera. La salida a Andalucía y Madrid supone la primera aventura del colectivo fuera del País Vasco, además de motivar la traducción del texto al castellano y su representación posterior en este idioma. En fin, que como en el caso de otros artistas vascos -por ejemplo, Mikel Laboa- nos encontramos frente a experimentos musicales y propuestas escénicas para la poesía de resultados tan frescos como lo visto en Granada, sin que por lo común nos enteremos demasiado en el resto del territorio nacional.

Inicialmente compuesto por el escritor Bernardo Atxaga y los cantantes Ruper Ordorika y José María Iturralde, Emak Bakía Baita desarrolló con El inventario de Henry Bengoa, una propuesta literario-musical que entretejía en un texto narrativo poemas, prosas y canciones propias y ajenas, abandonando el cada vez más caduco formato de los recitales de poesía al uso. En El inventario se leían y cantaban poemas de Pessoa, Sarrionandía, Cavafis, Robert Wyat, Atxaga o Ruper, convirtiéndose en representaciones extraordinariamente populares en el País Vasco entre 1986 y 1987. A partir de aquí, el colectivo -con la incorporación de algún miembro más, como María Garikano- comienza a generar iniciativas de desarrollo de la cultura vasca de género vario y siempre con gran respuesta popular. Léase, colecciones de libros, un larguillo multilingüe de opinión y literatura -GARCIARENA-, coproducciones de discos -recientemente, el de Iru Truku, un grupo dedicado a la interpretación de folklore vizcaíno formado por el propio Ordorika, y un trabajo en solitario del batería Angel Celada-. Siempre enfrascados en propuestas de interés, lo último de lo que tenemos noticia es una colección de grabaciones de poetas leyendo su trabajo, que se abriría con Oteiza, y nuevos títulos para la colección de libros. La meteórica velocidad que la trayectoria en solitario de algún miembro ha tenido en los últimos años -Atxaga se ha convertido en uno de los novelistas que mejor vende en España- no ha conseguido cansarlos o hacerles desaparecer de un panorama cada vez más yermo en propuestas de calidad, frescura y riesgo.

Los pasos del avestruz fue la segunda incursión de Emak Bakía en las posibilidades escénicas de lo literario. Ateniéndose a un formato común que denominan "las lecciones" -El avestruz, La Patagonia, Cielos- y con una puesta en escena más sencilla que con El inventario, El avestruz entreteje también textos de autores varios. Los poemas y canciones del propio Atxaga se mezclan con Lizardi, Chersterton, cantos bosquimanos o una extraordinaria versión de Ordorika de un poema de Leopoldo María Panero, que constituye su primera y única canción en castellano. En El Planta, Emak Bakia fueron Bernardo Atxaga y Ruper Ordorika. Dos creadores vascos de una talla sobresaliente que en el momento de escribir estas líneas sacan trabajos individuales a la luz: Atxaga la traducción al castellano del texto de Cielos, en Ediciones B, y Ruper un disco de canciones con letras propias (So'-ika-so) en Nuevos Medios.

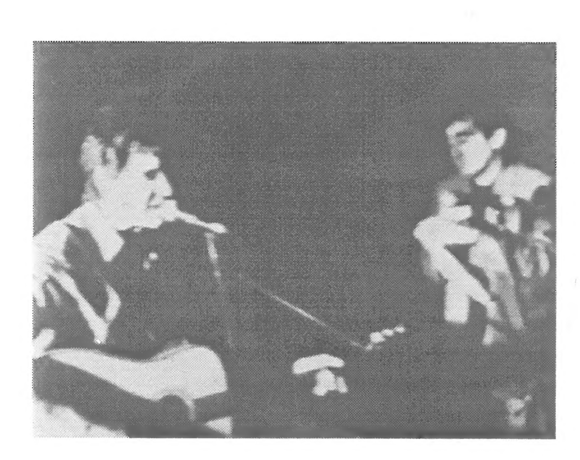
Nacho Fernández

Fotografía, **Enrique Castellano**

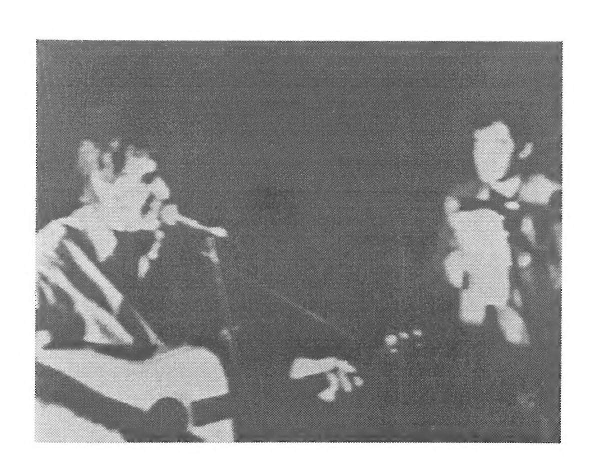


Los cazadores lo quieren, los cazadores le solicitan, los cazadores le requieren con cantos, pero ese pájaro que con la cara dice gou-gou se da a la fuga a una velocidad de 70 kilómetros por hora. Después, cuando obtiene la suficiente distancia, se inclina y arrima a la tierra ese cuerpo suyo tan grande, tan grande y tan difícil de ocultar, y luego encuentra un agujero e introduce en él la cabeza. De esa manera, pasa desapercibido; de esa manera, tal como escribió Oteiza, busca una solución fuera de la muerte. Porque, claro está, el avestruz no es un Rambo, y no se parece en nada al toro. Escribe Oteiza:

"El bisonte -el toro- torpe y primario animal, sin capacidad espiritual para reconocer o confesar el miedo existencial, muere sin descubrir antes la muerte ¿Quién ha dicho que el avestruz es torpe porque esconde la cabeza ante el peligro? Tiene miedo y por esto encuentra solución, pero solución única, espiritual, fuera de la muerte. Maravilloso y calumniado, metafísico animal, que crea su propio cromiech. Tiene alas y no puede volar, como el hombre"..



Alegrarse de ser gorrión sí. Pero, ¿alegrarse de ser avestruz? No, en absoluto. Nadie quiere ser avestruz. Oteiza dirá lo que quiera, pero -bien por su cobardía, bien por su fealdad- lo cierto es que el avestruz no tiene hoy prestigio alguno. No sale en las películas como todos esos Rambos y Rambocillos; no sale en las revistas como Claudia Schiffer y sus amigas; y por si eso fuera poco, tampoco sale en ninguna fábula. El zorro, el lobo, el perro, el gato, el ratón, el león, el tigre, el águila, la serpiente, el conejo, la paloma, la tortuga, el erizo... todos ellos y mil más aparecen en las fábulas, pero no así el avestruz. Podía haber sido presentado como un Cyrano del mundo animal, pero también ese honor le fue arrebatado: más exactamente, se lo arrebató un pato, el famoso patito feo.



O sea, que además de feo y cobarde, es también egoísta y -si recordáis lo que decía Plinio, *sed non minus stoliditas in tanta reliqui corporis altitudine*-... un animal de lo más estupido. Así las cosas, no es de extrañar que los avestruces hayan desaparecido de los zoológicos. Hoy en día no hay avestruces en los zoológicos. Verdad es que en el zoológico de La Habana queda uno, el que suministra plumas a las bailarinas del Tropicana, pero si alguien no lo remedia, es decir, si alguien no rompe el cerco económico que ahora sufre la isla, tiene los días contados en este mundo cruel.

Pero, cuidado, nada de compasión. El avestruz es un ave salvaje, y tal como Lawrence escribió:

jamás he visto un ser salvaje
que sienta compasión se si mismo.
Un pajarillo caerá de su rama muerto de frio
sin sentir compasión de sí mismo jamás.

Fragmentos del texto "Los pasos del avestruz" de Emak Bakía Baita

ERASE UNA VEZ ... DEL MINIMAL AL CABARET: 70'S-90'S

(Selección de vídeos de performances realizados por mujeres)

14 y 16 de Marzo 1996. Teatro Central. Sevilla. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
10 al 26 de Abril 1996. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
10 al 26 de Abril 1996. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Badajoz.

El programa de vídeo **Erase una vez...** cuenta una historia -la de la performance realizada por mujeres-, pero no es nuestro objetivo historizar sobre un momento determinado sino dar a conocer unas obras y actitudes que han sido y están siendo referentes y agentes muy activos de muchas de las propuestas de mayor actualidad en las artes plásticas. Sin ser un panorama, el programa presenta documentos de casi tres décadas que muestran la riqueza y dinamismo de este medio de expresión y propuestas que hacen comprensible tanto el desarrollo de la performance como su versatilidad y actualidad.

Artistas participantes:
CHARLOTTE MORMAN. YVONNE RAINER. SIMONE FORTI. JOAN JONAS. MARINA ABRAMOVIC. GINA PANE. MARTHA ROSLER. LINDA MONTANO. ADRIAN PIPER. ULRIKE ROSENBACH. VALIE EXPORT. CAROLEE SCHNEEMANN. LAURIE ANDERSON. DIAMANDA GALAS. MONA HATOUM. JANA STERBAK. CHERYL DONEGAN. LYDIA LUNCH & BETH B. SHWANA DEMPSEY & LORRI MILLAN. CARMELITA TROPICANA. TATIANA PARCERO. MARIANA JAROSLAVSKY. ESTHER FERRER. ORLAN. IMOGEN SITDWORTHY. EULALIA VALLDOSERA. PILAR ALBARRACIN. JANINE ANTONI. ANA MENDIETA. STEPHANIE SMITH. REGINA FRANK. ITZIAR OKARIZ. MARIA ANGELICA MEDINA. YOLANDA SEGURA.

DIAMANDA GALAS
15 de Marzo de 1996. Teatro Central. Sevilla. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

Comisariado: **Mar Villaespesa y Margarita Aizpuru.**
Coordinación: **Alicia Pinteño y Esther Regueira.**
Producción: **BNV y Carta de Ajuste.**

HASTA LAS TRANCAS CADIZ.
Chirigota
16 de Marzo de 1996. Espárrago Rock. Granada.

ALEM DA AGUA

El proyecto Além da Agua se ubica en el río Guadiana, nace en Portugalete, pasa por Barcelona y por la cuenca de la Ciudad Encantada, recorre Extremadura y el Alentejo y desemboca en los puntos de unión entre España y Portugal.
El diseño está basado en el principio de transformación y combinación de los elementos. Comenzando con un simple artefacto de flotación, el proyecto es un tablón de anuncios viajero que recoge y disemina información mientras remonta el curso del río.
El proyecto narra la idea de una wünderkammer o gabinete de curiosidades; una historia de objetos recogidos que representan un microcosmos del macrocosmos que refleja el río Guadiana, como sistema de comunicación y como frontera.

Un proyecto de GRATIS -Grupos Recreativos Autónomos-. Producción: BNV y Carta de Ajuste. Patrocinado por Junta de Extremadura y Camara Municipal de Beja. (Alentejo, Portugal). Verano 1996.

arteFActos

Ejemplares atrasados: 800 pts.

4 números:
3 200 pts (España),
4 000 pts (Europa)
5 500 pts (América)

8 números:
6 400 pts (España)
8 000 pts (Europa)
11 000 pts (América)

Giro postal a nombre de:
Kratón C.A.T.
Apartado de Correos 4011
E-41080 Sevilla
España

También por transferencia bancaria a la cuenta n:
0019/0050/4001/5185110; Deutshe Bank;
Plaza de la Magdalena 9. E-41003 Sevilla; España.

No aceptamos cheques desde Europa o América.

CARTA DE AJUSTE

SUSCRIPCION CARTA DE AJUSTE

Apellidos_______________ Nombre_______________

NIF_______________ Dirección_______________

Población_______________ Provincia_______________

Teléfono_______________ Fax_______________

DATOS BANCARIOS

(Util si quieres ingresar tu cuota directamente)

Cuenta a nombre de Carta de Ajuste

Número: 2710102101; Banco: Hispano 20; Sucursal: 1554;

Dirección: Plaza de Cuba 1; Población: Sevilla

AUTORIZACION BANCARIA

Banco o Caja_______________ Sucursal_______________

Código Postal y población_______________

Nombre del titular_______________

NIF_______________ Dirección del titular_______________

Sr/a Director/a: le ruego atienda con cargo a mi cuenta corriente o cartilla de ahorro nº_______________ los recibos que les presente Carta de Ajuste, con CIF por la cantidad anual de:

5.000 pts. 10.000 pts. 25.000 pts. Otra cantidad_________pts

* tachese las cantidades no elegidas.

